**Theater im Ruhrgebiet 1871–1945**

Von Anselm Heinrich

Das Ruhrgebiet mit Kunst und Kultur in Verbindung zu bringen, ist bis heute ein eher unüblicher Gedanke – trotz Ruhrtriennale und Kulturhauptstadt 2010. Stattdessen ist der „Pott", wie die Region liebevoll von ihren Bewohnern genannt wird, eher als Industrie- und Fußballregion bekannt.[1] Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert war das Ruhrgebiet zum vielleicht bedeutendsten schwerindustriellen Zentrum des Kontinents herangewachsen und das gesamte Rhein-Ruhr-Gebiet zudem zu einem der größten Bevölkerungszentren. Konzerne wie Krupp, Hoesch und Thyssen scheinen bis heute das Ruhrgebiet eher zu charakterisieren als seine reiche Theaterlandschaft.

Weder geografisch noch politisch ist das Ruhrgebiet allerdings ein in sich geschlossenes Territorium.[2] Räumlich ist es durch die Linie Duisburg–Wesel im Westen und Hamm–Unna im Osten sowie nördlich durch die Lippe und südlich durch die Ruhr begrenzt. Die nach der Niederschlagung der französischen Herrschaft 1815 entstandene preußische Gebietsstruktur besteht bis heute fort. Das bedeutet, dass sich die Grenzen des Ruhrgebiets nicht mit den Verwaltungsgrenzen der Region decken. Während das westliche Gebiet, also der Niederrhein sowie die Großstädte Essen, Mülheim, Oberhausen und Duisburg, als Teil der preußischen Rheinprovinz zum Regierungsbezirk Düsseldorf gehörte, lag der östliche Teil dieser Region mit den Großstädten Bochum, Dortmund, Hagen und Herne in der Verwaltungsprovinz Westfalen und im Regierungsbezirk Arnsberg. Der nördliche und zur Lippe orientierte Teil des Ruhrgebiets mit Gelsenkirchen, Recklinghausen und Bottrop befand sich ebenfalls in der Provinz Westfalen, gehörte aber zum Regierungsbezirk Münster. Bezogen auf das Theater bedeutet das beispielsweise, dass von den fünf Mitte der 1920er Jahre aus öffentlichen Mitteln subventionierten Stadttheatern der preußischen Provinz Westfalen nur Bochum, Bielefeld, Dortmund und Hagen im Ruhrgebiet lagen, Münster jedoch nicht. Noch komplizierter wird die Situation beim Blick auf das Westfälische Landestheater, das nach seiner (Neu-)Gründung zwei Standbeine hatte: Bochum im Ruhrgebiet und Paderborn außerhalb davon.[3] Das einzig verbindende

---

1 Diese Sichtweise hat Tradition. Schon in den 1920er Jahren wurden die Bemühungen um Kunst und Kultur im Ruhrgebiet oft belächelt. Vgl. Matthias Uecker: Zwischen Industrieprovinz und Großstadthoffnung. Kulturpolitik im Ruhrgebiet der zwanziger Jahre. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 1994, S. 10–11.

2 Zum Ruhrgebiet vgl.: Das Ruhrgebiet in Rheinland und Westfalen: Koexistenz und Konkurrenz des Raumbewusstseins im 19. und 20. Jahrhundert. Herausgegeben von Karl Ditt und Klaus Tenfelde. Paderborn u. a.: Schöningh 2008. (= Forschungen zur Regionalgeschichte. 57.). Vgl. für das Folgende auch Ralf Blank: Die „Möhne-Katastrophe" im Mai 1943 als Teil der deutschen und britischen Erinnerungskultur. In: Luftkrieg: Erinnerungen in Deutschland und Europa. Herausgegeben von Jörg Arnold, Dietmar Süß und Malte Thießen. Göttingen: Wallstein 2009. (= Beiträge zur Geschichte des 20. Jahrhunderts. 10.) S. 162–182.

3 Neben den hier diskutierten öffentlich finanzierten Theatern gab es eine ganze Reihe von Sommer- und Amateurtheatern sowie Freilichtbühnen. In Wattenscheid wurde 1937 ein Freilichttheater eröffnet, das 1938 und 1939 mehr als 40.000 Besucher und eine 100%-ige Auslastung zu verzeichnen hatte. Vgl. Stadtarchiv Bochum [StdABO], Stadt Wattenscheid. Verwaltungsbericht 1938–1945, S. 100–101.

verwaltungstechnische Element war die Zugehörigkeit der Städte zwischen Ruhr und Lippe zum 1920 gegründeten Siedlungsverband Ruhrkohlenbezirk (SVR), dem Vorläufer des heutigen Regionalverbands Ruhrgebiet (RVR). Das zweite – und vielleicht wichtigere – Element ist die Identifikation seiner Bewohner mit der Region.

*Karte*

## Frühe Theatergeschichte

Die Anfänge deutscher Regionaltheatergeschichte ließen das Ruhrgebiet mehr oder weniger unberührt. Es waren die Residenzstädte wie Köln, Bonn oder Münster, die Ende des 18. Jahrhunderts die ersten stehenden und durch fürstliche Landesherren finanzierten Theater erhielten. Die vergleichsweise kleinen Orte des Ruhrgebiets waren zunächst noch auf Wandertheater angewiesen. Auch nach Einführung der Gewerbefreiheit 1869 etablierten sich in der Regel nicht etwa Stadttheater, vielmehr bewarben sich Gastwirte mit entsprechenden Lokalitäten um Lizenzen, die es ihnen ermöglichten, mit Prinzipalen verschiedener Wandertruppen Verträge abzuschließen. Bochums erstes „Stadttheater" war auf diese Weise 1870 im Saal der „Gaststätte Limbrock" entstanden, in Hagen spielte man zunächst im Saal der Gastwirtschaft „Deutsches Haus" und später im „Kaisersaal" der Gaststätte Feilhauer,[4] in Oberhausen im „Kaiserhofsaal" und im „Kaakschen Saal", und in Duisburg fanden Aufführungen in der „Schützenburg" statt. Zum Ende dieser Epoche kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs hatte sich in der Region bereits ein reiches Theaterleben etabliert. Für die Rheinprovinz (zu der Teile des Ruhrgebiets gehörten) zählt Wolfgang Schulze-Olden 16 verschiedene Theaterformen.[5]

## Der Beginn kommunaler Theaterförderung

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts hingegen und vor dem Hintergrund eines massiven Wirtschafts- und Bevölkerungswachstums im Ruhrgebiet fand ein Bewusstseinswandel statt, der die zunächst als privatwirtschaftliche Unternehmungen organisierten „Stadttheater" nach 1918 nach und nach in den Bereich kommunaler Aufgaben überführte.[6] Dieser Bewusstseinswandel war in nicht unerheblichem Maße verursacht durch steigende Ansprüche und Repräsentationsbedürfnisse des Bürgertums, dessen wachsender Wohlstand darüber hinaus einen sicheren

---

4 Vgl. zu Hagens früher Theatergeschichte Willy Timm: Hagens Theatergeschichte im 19. Jahrhundert. Hagen: Stadtarchiv Hagen 1980. (= Hagener Hefte. 12.).

5 Er zählt stehende Theater als städtische und private Unternehmungen, auf Aktienbasis betriebene Theater, Städtebundtheater, Theatervereinigungen, Verbandbühnen und Theaterverbünde, Festspiel- und Kurtheater, Sommer-, Liebhaber- und Volksbildungstheater, wandernde Gesellschaften, Dilettantenbühnen und Vaudevilletheater. Wolfgang Schulze-Olden: Die Theaterzensur in der Rheinprovinz (1819–1918). Diss., Universität Köln 1965, S. 31–35.

6 Essens Bevölkerung beispielsweise wuchs von 4.600 im Jahre 1816 auf 96.000 im Jahre 1895 und erreichte 1925 gut 470.000. Vgl. Uecker, Kulturpolitik im Ruhrgebiet, S. 42.

Publikumsstamm zu garantieren schien.[7] In dieser Epoche wurden die meisten Theater im Ruhrgebiet eröffnet, zumeist initiiert durch bildungsbürgerliche Interessengruppen oder Stiftungen industrieller Mäzene und nicht selten quasi im Gegenzug gefördert durch Stadtverwaltungen, die Kunstverständnis und kulturellen Eifer beweisen wollten.[8] Nach diesem Muster erhielten Essen (1892), Dortmund (1904) und Hagen (1911) ihre „Stadttheater", die nach der Gründung jeweils an Theaterdirektoren verpachtet wurden. Auch in der weiteren Region kam es in dieser Zeit zu einer ganzen Reihe von Theaterneubauten. So erhielten Düsseldorf 1875, Münster 1895 und Köln 1902 neue Spielstätten.[9] In Mönchengladbach stiftete Friedrich Bühring 70.000 Mark, die 1901 die Grundlage für den Bau der Tonhalle bildeten, und in Düren stellte die Industriellenfamilie Hoesch insgesamt rund 600.000 Mark für den Bau des dortigen Theaters (1905–1907) zur Verfügung.[10]

In Dortmund gründete sich 1872 eine bürgerliche Theatergesellschaft, der einige der einflussreichsten Bürger angehörten und die den Bau eines repräsentativen Stadttheaters zum Ziel hatte. Die Initiative übte Druck auf die Stadtverwaltung aus und sammelte Geld, um zu den Baukosten beizutragen. Diese Spenden deckten schließlich fast die Hälfte der Gesamtausgaben. So spendete Julius Overbeck 1891 allein 30.000 Mark,[11] und die von Eduard Kleine organisierte Sammlung brachte bis Ende 1900 nochmals 385.000 Mark zusammen. Die Stadt steuerte weitere 750.000 Mark bei, um den Theaterneubau zu finanzieren.[12] Die Angelegenheit hatte an Aktualität gewonnen, als 1903 der Kühn'sche Saal, der für Theateraufführungen ausgebaut worden war, abbrannte. Das neue Stadttheater wurde 1904 mit wilhelminischem Pomp eröffnet[13]

---

7 Matthias Uecker geht noch weiter und meint, dass hier ein kleiner, aber einflussreicher Bevölkerungsteil die Möglichkeit sah, eigene soziale Interessen durchzusetzen und die Bevölkerungsmehrheit zu „zivilisieren". Vgl. ebenda, S. 14.

8 Vgl. dazu grundlegend Stephen Pielhoff: Stifter und Anstifter. Vermittler zwischen ‚Zivilgesellschaft', Kommune und Staat im Kaiserreich. In: Geschichte und Gesellschaft 33 (2007), S. 10–45.

9 Vgl. Wolfgang Lenk: Das kommunale Theater. Diss., Universität Berlin 1933, S. 17.

10 Vgl. Bernd Vogelsang: Die Moderne in der ‚Theaterprovinz'. Bühne und Bühnenbild rheinischer Theater 1908–1928. In: Die Moderne im Rheinland. Ihre Förderung und Durchsetzung in Literatur, Theater, Musik, Architektur, angewandter und bildender Kunst 1900–1933. Herausgegeben von Dieter Breuer. Köln: Rheinland-Verlag 1994, S. 153–200, hier S. 155. Für Zürich vgl. Christoph Kohler: Wozu das Theater? Zur Entstehungsgeschichte der Theatersubventionen in Zürich (1890–1928). Köln: Böhlau 2008. Für Frankfurt vgl. Gudrun-Christine Schimpf: Geld Macht Kultur. Kulturpolitik in Frankfurt am Main zwischen Mäzenatentum und öffentlicher Finanzierung 1866–1933. Frankfurt am Main: Kramer 2007. (= Studien zur Frankfurter Geschichte. 55.) hier besonders S. 255–354.

11 Vgl. Vogelsang, Moderne in der Theaterprovinz, S. 155. Dieses Geld wurde in den folgenden Jahren gewinnbringend angelegt, sodass zehn Jahre später bereits 113.000 RM zur Verfügung standen. Vgl. auch Stephen Pielhoff: Bürgerliches Mäzenatentum und kommunale Kulturpolitik in Dortmund und Münster 1871–1933. In: Mitteilungsblatt des Instituts für Soziale Bewegungen 28 (2003), S. 37-79, hier S. 55.

12 Vgl. ebenda.

13 Vgl. Günther Högl: „Nimmer entbehre die strebende Stadt der veredelnden Künste. Opferfreudiger Sinn baute den Musen dies Heim". In: Heimat Dortmund 2/2004, S. 14–17, und Karin Schwarz: Die Eröffnungsfeier des Dortmunder Stadttheaters. In: ebenda, S. 18–19.

und zunächst an Hans Gelling verpachtet, ehe die Stadt nur drei Jahre später die volle Verantwortung übernahm. Dieser im Vergleich zu anderen Städten frühe Schritt ist bemerkenswert zumal für eine Arbeiterstadt wie Dortmund,[14] und er machte sich finanziell schnell bemerkbar. Die städtischen Theaterzuschüsse stiegen nämlich rasch von 62.000 Mark 1907 auf knapp 300.000 Mark 1914.[15]

Hagen war um die Jahrhundertwende intensiv darum bemüht, im Kulturbereich eine überregionale Ausstrahlung zu erlangen. Das Szenario der Theatergründung erfolgte dabei nach dem nunmehr vertrauten Muster. Interessierte Bürger taten sich zusammen, um die Gründung eines stehenden Theaters voranzutreiben, sie organisierten ein eigenes Programm in Vereinbarung mit dem Elberfelder Stadttheater und gründeten 1900 den „Hagener Theaterverein".[16] 1909 riefen sie eine Aktiengesellschaft ins Leben, trieben Spenden ein und bereiteten die Theatergründung von 1911 entscheidend vor.[17] Auf diese „Initiative zahlreicher kunstbegeisterter und opferfreudiger Bürger" war Hagen noch lange stolz.[18] Bei der Gründung der Hagener Theater AG betrug das Gesellschaftskapital 930.000 Mark, die etwa zu einem Drittel von der Stadt und zu zwei Dritteln von rund 450 Privataktionären aufgebracht worden waren. Auch in Hagen blieb das Theater also vorerst ein Geschäftstheater, und Franz Ludwig wurde sein erster Direktor.

Auch in Bochum kam es 1884 zunächst zur Gründung eines rein privat betriebenen „Stadttheaters"[19], bevor die Stadtverwaltung ab 1900 einen jährlichen Zuschuss von 1.000 Mark zahlte.[20] Die Subventionen wurden schnell auf 4.500 Mark erhöht, das neu gebaute „Apollo"-Theater erhielt ab 1909 ebenfalls einen Zuschuss in ähnlicher Höhe, und das 1910 erbaute „Neue Stadttheater" bekam 1914 bereits 50.000 Mark.[21] Der theaterbegeisterte Stadtrat Wilhelm Stumpf spielte bei dieser Entwicklung eine entscheidende Rolle. Er gründete 1911 einen „Theaterverein", übernahm ein Jahr später die Leitung der neuen städtischen Theaterkommission und setzte während des Krieges als neuer Theaterdezernent den Neubau eines städtischen Theaters quasi im

---

14 Insgesamt gibt es nur eine Handvoll Städte, die ihre Theater vor dem Ersten Weltkrieg in Eigenregie übernahmen. Vgl. Thomas Höpel: Von der Kunst- zur Kulturpolitik. Städtische Kulturpolitik in Deutschland und Frankreich 1918–1939. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2007. (= Beiträge zur Stadtgeschichte und Urbanisierungsforschung. 7.) S. 134.

15 Vgl. Stadtarchiv Dortmund, Bestand AD 148-221. Haushaltspläne.

16 Vgl. Timm, Hagens Theatergeschichte, S. 32.

17 Vgl. Ralf Blank, Stephanie Marra und Gerhard E. Sollbach: Hagen. Geschichte einer Großstadt und ihrer Region. Essen: Klartext 2008, S. 382.

18 Stadtarchiv Hagen (StdAHA), Ha 1/10850.

19 Vgl. Uwe-Karsten Ketelsen: Ein Theater und seine Stadt. Die Geschichte des Bochumer Schauspielhauses. Köln: SH-Verlag 1999, S. 34–36. Ausführlich zum Geschäftstheater in Bochum in dieser Zeit Susanne Brachetti: Kultur und Kommerz. Geschäftstheater in Bochum während des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Herne: Verlag für Wissenschaft und Kunst 1996. (= Hefte zur Geschichte des Bochumer Theaters. 1.).

20 Zuvor hatte die Stadt dem Theater schon einen ermäßigten Gaspreis und einen Preisnachlass für Elektrizität gewährt; vgl. Ketelsen, Geschichte des Bochumer Schauspielhauses, S. 39 und S. 44.

21 Vgl. ebenda, S. 44.

Alleingang durch.[22]

Während die Stadt Essen noch 1890 nichts für kulturelle Zwecke ausgab, stellte der Industrielle Friedrich Grillo 500.000 Mark zum Bau eines Theaters zur Verfügung, das 1892 eröffnet und in den folgenden Jahren von Friedrich Alfred Krupp mit jährlich 10.000 Mark bezuschusst wurde. Es scheint, dass angesichts dieses Engagements die Stadt sich ihrerseits gezwungen sah, dem Theaterdirektor Albert Berthold den Pachtzins zu erlassen, dem neuen Haus einen Fundus zu kaufen und sogar einen jährlichen Zuschuss zu zahlen – als erste Stadt des Ruhrgebiets überhaupt. Das Theater war aber dennoch nach wie vor grundsätzlich als Wirtschaftsunternehmen organisiert, an dessen Gewinn die Stadt teilhaben wollte. Wie in anderen Städten auch war allerdings ein solcher immer seltener zu erzielen und sank in Essen zwischen 1907 von 35.000 Mark auf 1.100 Mark im Jahr 1910.[23]

In Duisburg hingegen übernahm die Stadtverwaltung schon früher die Initiative und regte den Bau der Tonhalle als multifunktionalen Kulturbau an, der 1887 mit Joseph Haydns *Schöpfung* feierlich eingeweiht wurde. Genau wie in anderen Ruhrgebietsstädten auch wurde die Tonhalle aber an Direktoren verpachtet, die einen Gewinn erwirtschaften mussten. Das mag einer der Hauptgründe für die Theatergemeinschaft mit Düsseldorf gewesen sein, die bis 1921 Bestand hatte. 1903 wurde Duisburg Großstadt, die repräsentativen Ansprüche der bürgerlichen Mittelschicht stiegen, und ein Jahr später spendete Theodor Böninger 200.000 Mark für einen Theaterneubau, der allerdings erst 1912 am Königsplatz eröffnet wurde. Bis 1910 hatte die Bevölkerung über eine Million Mark gespendet, aus der Stadtkasse kamen gerade einmal 150.000.[24] Das mit moderner Technik ausgestattete, repräsentative und überproportional große Haus (fast 1.700 Sitzplätze) war nicht nur ein klares Signal in Richtung Essen und Düsseldorf: hier war eine aufstrebende Großstadt, die auch in Berlin wahrgenommen werden wollte.

Für andere Städte des Ruhrgebiets lässt sich eine derartige theatergeschichtliche Kontinuität nicht feststellen. In Oberhausen wurden private Theaterunternehmen zwar zumindest teilweise bezuschusst, und 1924 kam immerhin mit Gladbeck und Hamborn ein kommunal finanziertes Gemeinschaftstheater zustande[25], aber in Bottrop, Gelsenkirchen, Buer, Wanne, Mülheim und Herne reichten die Mittel (trotz oft lebhaften Interesses) für dauerhafte eigene Spielstätten nicht aus. Die 1911 gegründete Rheinische Verbandsbühne sollte hier Abhilfe schaffen und den theaterlosen Gemeinden des Ruhrgebiets anspruchsvolle dramatische Unterhaltung bieten.[26] Sie wurde 1913 sogar zur Rheinisch-Westfälischen Verbandsbühne erweitert und versorgte fortan auch den westfälischen Raum. Dort hatte seit 1908 schon das Westfälische

---

22 Vgl. Keine Experimentierkunst: Musikleben an Städtischen Theatern der Weimarer Republik. Herausgegeben von Dörte Schmidt und Brigitte Weber. Stuttgart: Metzler 1995, S. 37.

23 Vgl. Claus Spahn: Die Theatergeschichte des Ruhrgebiets unter besonderer Berücksichtigung der Theatergemeinschaften bis 1933. Diss., Universität Köln 1972, S. 35.

24 Vgl. ebenda, S. 68.

25 Vgl. dazu im Detail ebenda, S. 119–182.

26 Vgl. ebenda, S. 95–99.

Städtebundtheater bestanden.[27] Das entsprechende „Comitee für das Städtebundtheater“ hatte 1910 die Details des Verbundes und der teilnehmenden Gemeinden genau festgelegt. Wann sollte wo, wie lange und zu welchen Konditionen gespielt werden? Diese Verhandlungen gestalteten sich mitunter schwierig, zumal auch auf lokale Befindlichkeiten einzugehen war: „Bemerkt wird noch, daß in Werl während der Fastenzeit die Vorstellungen ausfallen“. Um die Finanzierung sicherzustellen, sollten die jeweiligen Theaterkomitees der einzelnen Kommunen, die sich weitgehend aus dem finanzstarken gehobenen Bürgertum rekrutierten, den Kartenverkauf garantieren und sich verpflichten, etwaige Verluste durch Spendensammlungen zu decken.[28] Interessanterweise, und parallel zur Entwicklung anderer Theater, wurde zunächst von Anfragen an die jeweiligen Kommunen zur Deckung eines etwaigen Verlustes abgesehen. Wie in Dortmund, Hagen, Essen oder Bochum ging es hier um ein rein privatwirtschaftliches Engagement eines mäzenatisch agierenden Bürgertums. Der Erfolg blieb dem Unternehmen allerdings versagt: Die Bühne überlebte den Kriegsbeginn nicht und scheint sich 1915 aufgelöst zu haben.

Obwohl die Initiative dieser Theatergründungen nicht von Stadtverwaltungen ausging und die städtischen Leistungen gegenüber dem Theater sich zunächst in Grenzen hielten, waren die Kommunen doch zunehmend daran interessiert, sich mit den erfolgreichen bürgerlichen Theatergesellschaften zu assoziieren und von deren Engagement zu profitieren. So wurden stadtplanerische Zugeständnisse gemacht und für Theaterneubauten zentral gelegene, prestigeträchtige Grundstücke zur Verfügung gestellt (Dortmund, Bochum, Essen). Obwohl die volle Übernahme von Theatern in städtische Trägerschaft vor 1914 zunächst noch außer Diskussion stand, begannen doch viele Kommunen damit, finanzielle Zuwendungen zu zahlen.[29] Eng verbunden mit diesen Zahlungen war der Wunsch, Einfluss auf die Theaterarbeit zu nehmen. In Hagen beispielsweise saß ein Vertreter der Stadtverwaltung von Anfang an im Aufsichtsrat des Theaters. In vielen Kommunen gründeten sich außerdem städtische Theaterkomitees, deren Befugnisse über technische Fragen oft weit hinausgingen und auch künstlerische Fragen wie Spielplangestaltung, Inszenierungsansätze und Arbeitsverträge betrafen.[30] Die Theaterkomitees waren darüber hinaus nur in seltenen Fällen mit Fachleuten besetzt, sondern mit theaterinteressierten Laien wie Lehrern, Kaufleuten, Beamten und Geistlichen. Diese vertraten oft diametral entgegengesetzte Positionen, und so entwickelten sich diese Ausschüsse oft zu einer „permanenten Opposition“ gegenüber den Theatern.[31] Außerdem setzte eine Professionalisierung sowohl bei den künstlerischen als auch bei den technischen Berufen ein, technische Entwicklungen und höhere Publikumsansprüche machten Umbauten und verbesserte Ausstattung der Theater z. B. in Bezug auf Beleuchtung, Bühnenausstattung und Zuschauerraum notwendig.

---

27 Vgl. Vogelsang, Moderne in der Theaterprovinz, S. 190. Vgl. zur Gründung des Westfälischen Städtebundtheaters auch den Bestand C 1633 im Stadtarchiv Soest (StdASO).

28 Vgl. StdASO, C 1633.

29 Vgl. Frank Möller: Zwischen Kunst und Kommerz. Bürgertheater im 19. Jahrhundert. In: Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt. Herausgegeben von Dieter Hein und Andreas Schulz. München: Beck 1996, S. 19–33, hier S. 30.

30 In Bezug auf die Rheinprovinz vgl. Schulze-Olden, Theaterzensur in der Rheinprovinz, S. 169–173.

31 Vgl. ebenda, S. 171.

**Kommunaler Wettbewerb**

Die Theater erhielten dabei nicht nur eine Repräsentationsfunktion für kulturell engagierte Städte und deren Bürgertum, sondern spielten auch eine wichtige Rolle als Aushängeschild im regionalen Wettbewerb der Kommunen. Mit einem „Tempel der Hochkultur" konnte man mit den etablierten Metropolen in Konkurrenz treten und ihnen Boden nicht nur in Industrie und Handel streitig machen, sondern auch im Kulturbereich. Der durch seine polemischen Kritiken bekannte Erik Reger stellte gar fest, dass die Erhaltung der Ruhrgebietstheater „keine kulturelle Notwendigkeit" darstelle, sie seien allenfalls ein „Zweckmäßigkeitsmoment im Konkurrenzkampf wirtschaftlich wichtiger Städte, die plötzlich auch sonst wichtig genommen werden wollen".[32]

Die alte preußische Provinzialhauptstadt Münster beispielsweise fühlte sich alsbald von Dortmund, Essen und Bochum in ihrer angestammten Stellung als Westfalens kulturelles Zentrum Kulturmetropole bedroht. Aber auch innerhalb des Ruhrgebiets spielte die Kultur eine zunehmende Rolle für die Positionierung im Rahmen der Städtekonkurrenz. So schauten die Duisburger neidisch auf die Theaterentwicklung in Essen – Mitanstoß für den Bau der Tonhalle 1887. Essen wiederum sah sich primär im Wettbewerb mit Dortmund, wie Essen ein aufstrebendes Zentrum der Schwerindustrie. Beide Städte spielten wirtschaftlich und politisch eine immer bedeutendere Rolle, wollten aber auch auf kulturellem Gebiet ernst genommen werden und konkurrierten spätestens seit der Eröffnung von Dortmunds repräsentativem Theaterbau auch in diesem Bereich miteinander.[33] Dortmund bemühte sich merklich, durch das Engagement für Kunst und Kultur das Image der „Stadt ohne Kultur" oder „Stadt ohne Geschichte" abzulegen. Das besondere Augenmerk lag dabei auf der Betonung der historischen Tradition von Dortmund als bedeutender Handelsstadt, die besonderen Ausdruck fand in der Restaurierung und Ausstattung des mittelalterlichen Rathauses.[34] Bochum als kleinere, zwischen Dortmund und Essen gelegene Stadt fühlte sich gegenüber den größeren Nachbarn traditionell im Hintertreffen, und es mag mit dieser geografischen Lage zusammenhängen, dass Bochum im Laufe der 1920er Jahre die mit Abstand höchsten Subventionen aller Ruhrgebietsstädte auf sein Theater verwandte, und das trotz finanzieller Probleme, Arbeitslosigkeit und schlechter Besucherzahlen.[35] Sie stiegen von 150.000 RM im Jahre 1919 auf 949.000 RM 1928.[36] Schon 1920 gelang es Intendant Saladin Schmitt in Verhandlungen mit der Stadt, sein Gehalt um 50 Prozent zu erhöhen.[37]

Am Interesse an der eigenen Profilierung scheiterten nicht zuletzt die Versuche einiger Städtebundtheater in den 1920er Jahren. So meint Matthias Uecker, dass das Anfang

---

32 Erik Reger: Soziologie des Theaters im Industriebezirk. In: Die Scene 16 (1926), S. 264.

33 Vgl. in Bezug auf die zeitgenössische Kunst am Beispiel Dortmund überzeugend Pielhoff, Bürgerliches Mäzenatentum, S. 67.

34 Vgl. Pielhoff, Stifter und Anstifter, S. 30–31.

35 In den 1920er Jahren vergab das Theater Freikarten an Bedürftige. Die Zahl der ausgegebenen Karten stieg schnell von 200 auf 1.000 (vgl. StdABO, D St 13/1 Theaterangelegenheiten).

36 Vgl. StdABO, D St 10/1 Theater-Haushaltspläne, S. 17–22, S. 34, S. 177, S. 193–198.

37 Vgl. StdABO, D St 10/1 Theater-Haushaltspläne, S. 35–37.

der 1920er Jahre zustande gekommene „Drei-Städte-Theater" Oberhausen, Hamborn und Gladbeck nicht nur an wechselseitigen finanziellen Ansprüchen zerbrach, sondern auch an den Profilierungsbemühungen der beteiligten Kommunen[38] – erst die außerordentlichen Engpässe im Zuge der Weltwirtschaftskrise zwangen auch hier zum Umdenken.

## Die neuen städtischen Theater nach 1918

Die Gründung der Weimarer Republik bedeutete einen wichtigen Einschnitt für das Theater im Ruhrgebiet. Die Weimarer Verfassung verfolgte das Postulat des „Kulturstaates" und sah vor, dass das Theater- und Lichtspielwesen Sache der Reichsgesetzgebung sei.[39] Die grundlegenden Ideen von Gemeinnützigkeit und Demokratisierung sollten allen Interessierten den Zugang zum Theater ermöglichen. Ein entscheidender Faktor bei dieser Entwicklung war das Interesse von SPD, Gewerkschaften und Arbeiterbildungsvereinen, das Theater nicht als bürgerliche Einrichtung zu bekämpfen, sondern es der Arbeiterschaft durch subventionierte Eintrittskarten zu öffnen, Einfluss zu gewinnen und „ihre Vorstellungen von Bildung und Kultur stärker ein[zu]bringen".[40] Nach 1918 wurden die ehemaligen fürstlichen Hoftheater von den neuen republikanischen Institutionen übernommen, und die meisten der bisher privat finanzierten städtischen Theater kamen in kommunale Trägerschaft. Dies war Ausdruck eines grundlegenden Bewusstseinswandels, der die Organisation und Finanzierung eines vielfältigen kulturellen Lebens als zentrale Aufgabe betrachtete, fast so wichtig für das Wohlergehen der Bevölkerung „wie das Schulwesen oder die Versorgung mit Strom und Wasser".[41] Anlässlich der Übernahme des bislang verpachteten Theaters in städtische Regie verkündete die Duisburger *Volksstimme*, dass das Theater „Erziehungsmittel größten Stils" sei und daher niemals reine „Privatsache" sein könne.[42] Damit war zwar nicht das Ende des Geschäftstheaters eingeläutet, und Unterhaltungsbühnen, Operettentheater und Varietés spielten weiterhin eine nicht zu unterschätzende Rolle,[43] aber aus den bisherigen Stadttheatern waren nun städtische Theater geworden: in Bochum (1919), Essen (1927), Duisburg (1921, im Verbund mit Bochum), Hamborn (1922, aber nicht durchgehend), Gelsenkirchen (1931, aber bis 1935 ohne eigenes Ensemble) sowie Oberhausen, Hamborn und Gladbeck, die seit 1921 in verschiedenen Konstellationen zusammenarbeiteten (bevor Oberhausen 1929 mit der Stadtwerdung sein Theater allein weiterführte). Das wilhelminische Westfälische Städtebundtheater wurde 1922 unter dem Namen Westfälische Landesbühne als republikanische Nachfolgeorganisation neu gegründet. Ihr gehörten die Städte Herne, Recklinghausen, Buer, Hamm, Gelsenkirchen, Dortmund, Bielefeld, Ahlen, Bocholt und Münster sowie der Kreis Altena als „Gesellschafter" an, die als Beitrag zwischen 500 RM und 2.500 RM

38 Vgl. Uecker, Kulturpolitik im Ruhrgebiet, S. 63.

39 Verfassung des Deutschen Reiches vom 11. August 1919. Artikel 7, Ziffer 20.

40 Höpel, Kulturpolitik, S. 62, S. 146.

41 Uecker, Kulturpolitik im Ruhrgebiet, S. 57.

42 Vgl. Volksstimme, Duisburg, 3. März 1920.

43 Vgl. stellvertretend für viele Unternehmen hier Spahns Diskussion des „Operettentheaters Königsfeld" in Bottrop; Spahn, Theatergeschichte des Ruhrgebiets, S. 99–108.

zahlten.[44] In Oberhausen gab es eine Initiative zur Gründung eines regionalen Städtebundorchesters.[45]

Für die neu entstandenen Landesbühnen und Stadttheater bedeutete diese Änderung ihres Status' einerseits eine Bestandssicherung, andererseits aber waren sie nunmehr an kommunale Haushalte gekoppelt und damit unberechenbaren Entwicklungen außerhalb ihrer Kontrolle ausgesetzt. Das grundsätzliche Bekenntnis zur kommunalen Verantwortlichkeit war zwar ein bedeutender Schritt, eine längerfristige Planungssicherheit ergab sich daraus aber aufgrund der finanziellen Engpässe in den kommunalen Haushalten nicht. Von Anfang an schienen Theaterverbünde, sogenannte „Theaterehen", ein probates Mittel zur Kostenreduzierung. Duisburg bespielte sein Haus ab 1921 in einer Vereinigung mit Bochum, Oberhausen war bis 1929 mit dem Hamborner Theater verbunden, und das Gelsenkirchener Theater besaß bis 1934 gar kein eigenes Ensemble.[46] Die meisten Theater des Ruhrgebiets befanden sich in einer konstant prekären Situation und waren abhängig von hohen Besucherzahlen. Statistiken zum Besuch wurden genau beobachtet, und zwar sowohl von der Kommunalpolitik als auch von der Öffentlichkeit insgesamt. Die Theater waren daher zwingend angewiesen auf garantierte Kartenverkäufe in großen Kontingenten, entweder organisiert durch die beiden führenden Besucherorganisationen Volksbühne und Bühnenvolksbund oder durch die in Eigenregie organisierte Platzmiete. Diese Platzmiete war ein eminent wichtiger Faktor für die Finanzplanung *vor* dem offiziellen Start der Spielzeit.[47] So belegt eine Übersicht über die Finanzlage des Münsteraner Theaters für die Spielzeit 1930/31, dass die Einnahmen aus der Platzmiete mit 103.340 RM mehr als die Hälfte des Umsatzes aus dem Tageskartengeschäft (195.177 RM) ausmachten. In Dortmund führte Intendant Johannes Maurach schon Anfang der 1920er Jahre geschlossene Vorstellungen für die „christlichen Gewerkschaften", die „freien Gewerkschaften" oder die „Gewerkvereine Hirsch-Dunker" ein, die sich für die finanzielle Planung des Theaters als enorm wichtig erwiesen.[48]

Zunächst stiegen die kommunalen Zuwendungen an die Theater fast überall stark an. In Essen verdreifachte sich der städtische Theaterzuschuss zwischen 1924 und 1931 und erhöhte sich von 446.000 RM auf knapp 1,4 Millionen RM.[49] 1928 machten die Ausgaben für Theater, Oper und Orchester pro Kopf in der Region zwischen 4 RM und 6 RM aus.[50] In der Spielzeit 1928/29 verdienten deutsche Provinztheater nur durchschnittlich 48 Prozent ihrer Ausgaben durch Kartenverkäufe, 52 Prozent kamen

---

44 Vgl. StdASO, C 1633.

45 Vgl. Uecker, Kulturpolitik im Ruhrgebiet, S. 60.

46 Zum Theaterverbund Oberhausen / Hamborn / Gladbeck vgl. ebenda, S. 61.

47 Vgl. Staatsarchiv Münster (StAMS), Oberpräsidium Nr. 5501, Theaterplanwirtschaft, S. 17. Die Angaben sind Teil eines Theaterfragebogens, den Oberpräsident Johannes Gronowski allen Theatern in Westfalen zugesandt hatte.

48 Vgl. Theaterarchiv Dortmund, Kiste Programmzettel 1913/14–1918/19. Vgl. auch Werner Häußner: Das Dortmunder Theater 1919 bis 1933. Personen und Entwicklungen. In: Heimat Dortmund 2/2004, S. 21.

49 Vgl. Uecker, Kulturpolitik im Ruhrgebiet, S. 118.

50 Pro Kopf gab Hagen 5,90 RM für Theater, Oper und Orchester aus, Dortmund 4,58 RM, Münster 6,12 RM und Essen 4,55 RM; vgl. Pielhoff, Bürgerliches Mäzenatentum, S. 54.

von der öffentlichen Hand.[51] Einige Theater der Region waren sogar zu 70 Prozent von städtischen Zuschüssen abhängig. In dieser Zeit wurden Theater vielerorts umgebaut oder erweitert, neue Spielstätten (meist Kammerspiele) eröffnet, Zuschauerorganisationen gegründet und ausgebaut und Festspiele ins Leben gerufen. In Dortmund beispielsweise eröffnete Karl Schäffer als zweite dauerhafte Spielstätte „für die leichte Muse" das Theater am Burgwall.[52] Und in Essen schaffte es Operndirektor Rudolf Schulz-Dornburg, nicht nur konsequent das zeitgenössische Opernschaffen auf die Bühne zu bringen und einen neuen Inszenierungsstil zu pflegen, sondern auch seine Ideen einer integrierten Künstlerausbildung mit der Gründung der Folkwang-Schule voranzutreiben.[53] Viele Stadttheater gaben aufwendig gestaltete und inhaltlich anspruchsvolle Programmhefte heraus und versuchten auch spielplantechnisch, alle Register zu ziehen – eher selten allerdings in qualitativer und allzu häufig vor allem in quantitativer Hinsicht. In einer *size matters*-Herangehensweise versuchten sich selbst einige der kleineren Provinztheater in dieser Zeit an Johann Wolfgang von Goethes *Faust* (beide Teile), Friedrich Schillers *Wallenstein*-Trilogie und Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen*.

Auf der anderen Seite führte gerade die Übernahme in kommunale Trägerschaft – und damit zumindest theoretisch in das Eigentum der Einwohnerschaft – zu heißen Debatten bezüglich der Funktion von Theatern und ihren Spielplänen. Der Tenor war dabei meist eine grundlegende Kritik an allzu „modernen" Experimenten. Gleichzeitig stiegen auch die Ansprüche des Publikums an, vor allem hinsichtlich aufwendig ausgestatteter Produktionen, und viele Theaterleiter stießen bald an finanzielle Grenzen. Wie bereits angedeutet, mussten wirtschaftliche Überlegungen für die Theaterleiter immer eine Rolle spielen, zumal der Stamm der regelmäßigen Theaterbesucher überschaubar blieb. Uwe-Karsten Ketelsen geht für Bochum in den 1920er Jahren von einem Stammpublikum von 5.000 bis 10.000 aus,[54] in Essen sollen zur gleichen Zeit ganze drei Prozent der Einwohnerschaft das dortige Theater überhaupt einmal von innen gesehen haben,[55] und Karl Christian Führer hat für Köln errechnet, dass gerade einmal sieben Prozent der gesamten Einwohnerschaft regelmäßige Theaterbesucher waren.[56] Das Repertoire konnte daher nie allein aufgrund künstlerischer Überlegungen zusammengestellt werden. Die Idee vom Bildungstheater hörte dort auf, wo ihm der Publikumszuspruch versagt blieb. So macht Ketelsen deutlich, dass die Annahme, das „sozialpolitisch fundierte Bildungstheater und die ihm entsprechende Inszenierungskonzeption seien die Norm des Bochumer Theater-Alltags gewesen", ein „ganz falscher Eindruck" sei.[57] Tatsächlich mussten ökonomische Überlegungen in den

---

51 Vgl. Sigmund Schott: Theater und Orchester. In: Statistisches Jahrbuch deutscher Städte 24 (1929), S. 315.

52 Die Dortmunder Theatersubventionen stiegen innerhalb eines Jahres um das Vierfache von 200.000 RM 1924/25 auf 860.000 RM 1925/26 (vgl. StdABO, St 10/1 Theater-Haushaltspläne, Bl. 196).

53 Vgl. Uecker, Kulturpolitik im Ruhrgebiet, S. 119.

54 Vgl. Ketelsen, Geschichte des Bochumer Schauspielhauses, S. 140.

55 Vgl. Erik Reger: Westdeutscher Theaterzauber. In: Die Weltbühne 26 (1930), Bd. 2, S. 53.

56 Vgl. Karl Christian Führer: „Pfui! Gemeinheit! Skandal!" Bürgerlicher Kunstgeschmack und Theaterskandale in der Weimarer Republik. In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 57 (2009), S. 389-412, hier S. 395.

57 Ketelsen, Geschichte des Bochumer Schauspielhauses, S. 139.

Industriestädten des Ruhrgebiets immer eine bedeutende Rolle spielen.

Die potenziellen Probleme eines Ruhrgebietstheaters stellten sich in Hagen exemplarisch dar. Das Theater blieb nach 1918 zunächst eine Aktiengesellschaft, obwohl sich die Stadtverwaltung durch Zahlung eines Zuschusses entscheidende Kompetenzen im Hinblick auf die Sicherstellung der „erforderliche[n] künstlerische[n] und sittliche[n] Zuverlässigkeit“[58] und der Berufung von Theaterleitern sicherte. Schon 1922 lehnte es die Stadt allerdings ab, den notwendigen Zuschuss zu zahlen. Sie schloss daraufhin das Theater und entließ Intendant Ludwig.[59] Danach wurde Hagen mit Gastspielvorstellungen auswärtiger Bühnen versorgt, die aber nur sporadisch stattgefunden zu haben scheinen. Das Theater wurde schließlich 1924 wieder eröffnet und offiziell als Aktiengesellschaft weitergeführt, war aber derart von städtischen Subventionen abhängig, dass man von einer Übernahme in kommunale Trägerschaft sprechen kann. Nachdem Ende der 1920er Jahre der Zuschussbedarf auf 350.000 RM angestiegen war,[60] ging Intendant Paul Smolny 1931 eine Fusion mit dem Stadttheater Dortmund ein, was die Kündigung des Hagener Orchesters zur Folge hatte. 1932 erklärte die Stadt dann, sie könne die notwendigen Zuschüsse nicht weiter zahlen. Stattdessen solle das Haus in veränderter Rechtsform als Gemeinschaftstheater weitergeführt werden. Im entsprechenden Vertrag schlossen sich die Bühnenschaffenden „zu einer Gesellschaft bürgerlichen Rechts“ zusammen und erklärten sich praktischerweise gleichzeitig zu Gehaltskürzungen bereit.[61] Aber auch dieser Vertrag schaffte keine Klarheit. Obwohl sich die Stadt scheinbar aus dem Theater zurückzog und nunmehr allein für die Unterhaltung des Gebäudes zahlte, sicherte sie sich dennoch den Verbleib wichtiger Kontrollbereiche zu, wie „die Genehmigung des Spielplanes, Verwendung des Fundus, Teilnahme an Regie-Sitzungen“ sowie die Rechnungsprüfung.[62] Für Hagens Theaterbesucher jedenfalls musste sich die Situation als völlig undurchsichtig darstellen.

## Spielpläne

Das Ruhrgebiet zeigt exemplarisch die Bedeutung neuerer Forschungsergebnisse, die traditionelle Ansätze in Frage stellen, die davon ausgingen, die Kultur in der Weimarer Republik sei dominiert gewesen von der Avantgarde, von der Ästhetik experimenteller

---

58 Vgl. Theatererlaubnisschein der Bezirksregierung Arnsberg vom 17. März 1921 (StdAHA, Ha 1/9230).

59 Vgl. StdAHA, Ha 1/9230. Der Deutsche Bühnenverein in Berlin sah die Lage ganz anders und erstattete Anfang 1923 Anzeige, in der er der Stadt Hagen Konzessionsbruch vorwarf. Die Stadt habe den Intendanten entlassen und sei zum Gastspielbetrieb übergegangen, obwohl die Konzession bestimme, dass auch in einem solchen Fall ein künstlerischer Leiter ernannt werden müsse.

60 Vgl. Protokoll der Vorstandssitzung der Stadttheater AG vom 26. Juni 1930 (StdAHA, Ha 1/9297). Für eine ausführliche Liste der zwischen 1924 und 1942 gezahlten Subventionen vgl. StdAHA, Ha 1/9272.

61 Vgl. Brief des Magistrats der Stadt Hagen an den „Bezirksauschuss, Abteilung II, Arnsberg, durch den Herrn Polizei-Präsidenten Hagen“ vom 15. September 1932 (StdAHA, Ha 1/9230).

62 Vertrag für die Spielzeit 1932/33, geschlossen am 1. August 1932 und unterzeichnet von Cuno Raabe und Werner Dönneweg von Seiten der Stadt und Willie Schmitt vom Theater (StdAHA, Ha 1/9230).

Regisseure wie Leopold Jessner und Erwin Piscator, von Dramatikern wie Bertolt Brecht, Marieluise Fleißer und Arthur Schnitzler, von Komponisten wie Paul Hindemith, Béla Bartók und Ernst Krenek, also von mutigen künstlerischen Experimenten und einem dafür offenen Publikum.[63] „Ein großes Experiment" sei das Theater der 1920er Jahre gewesen, meinte Günther Rühle,[64] „wild, aufsässig, provozierend", fügte Lothar Schöne hinzu.[65] Tatsächlich war an den meisten Theatern das Gegenteil der Fall, so auch im Ruhrgebiet. Konservativ-traditionelle Spielplangestaltung, stets bemüht, das Publikum in seinen Sehgewohnheiten nicht zu irritieren, war viel verbreiteter als bisher vermutet. Und wenn Intendanten doch einmal ein Experiment wagten, kam es nicht selten zu Skandalen, die den konservativen Geschmack der Publikumsmehrheit deutlich zum Ausdruck brachten.[66] Trotz dieser konservativen Grundhaltung wagten doch einige Ruhrgebietstheater Ende der 1920er Jahre (wenn auch nur für kurze Zeit) einen durchaus mutigen Spielplan, der Zeitgenössisches brachte. Richard Gsell in Dortmund beispielsweise präsentierte eine klar umrissene künstlerische Konzeption und wich Konfrontationen mit der Stadtverwaltung nicht aus.

Der Spielplan geriet zunehmend zu einem Mittel der Profilbildung. Bochums Intendant Saladin Schmitt wollte mit den größeren Bühnen in Dortmund und Essen (und darüber hinaus Köln und Düsseldorf) in direkte Konkurrenz treten und versuchte dies vor allem durch ein ambitioniertes Repertoire zu erreichen. Mit erzieherischem Anspruch und fast religiösem Eifer verfolgte Schmitt seine Mission, die von idealistischen Prinzipien geprägt war und die Kunst als „über den partikularen Interessen der Gesellschaft" stehend betrachtete.[67] Dabei legte Schmitt besonderen Wert auf das klassische Drama und begann, einzelne Klassiker in Festwochen besonders zu ehren.[68] Schmitt gelang es, sich damit einen Namen als Theaterleiter zu machen, der konsequent das klassische Drama pflegte, einen eigenen Regie-Stil entwickelte und ein kompetentes Ensemble um sich scharen konnte.

---

63 Siehe z. B. Walter Lacqueur: Weimar. A Cultural History 1918–1933. London: Weidenfeld & Nicolson 1974, S. 140–154. Zu neuen Ansätzen siehe vor allem die Arbeiten von Karl Christian Führer, der zu Recht feststellt, dass „our understanding of Weimar culture is […] skewed if it does not take into account the conservative tastes and the forces of tradition which also characterized it". Karl Christian Führer: High Brow and Low Brow Culture. In: Weimar Germany. Herausgegeben von Anthony McElligott. Oxford: Oxford University Press 2009, S. 260–281, hier S. 260.

64 Günther Rühle: Theater für die Republik im Spiegel der Kritik. Bd. 1: 1917–1925. Berlin: Henschel 1988, S. 36. – Schon der Titel von Rühles Buch ist irreführend. Obwohl die meisten Theater von den neu eingeführten Subventionen profitierten, haben sich doch die wenigsten als Spielstätten für die vom bürgerlichen Publikum mehrheitlich abgelehnte republikanische Ordnung verstanden.

65 Lothar Schöne: Neuigkeiten vom Mittelpunkt der Welt. Der Kampf ums Theater in der Weimarer Republik. Frankfurt am Main: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994, S. 248.

66 Vgl. dazu überzeugend Führer, Bürgerlicher Kunstgeschmack und Theaterskandale, S. 389–412.

67 Vgl. Ketelsen, Geschichte des Bochumer Schauspielhauses, S. 109.

68 Vgl. Bernd Schmidt: Die Entwicklung des Bochumer Theaters bis 1944. Unter besonderer Berücksichtigung der Festwochen in der Zeit von 1933 bis 1944. Unveröffentlichte Magisterarbeit, FU Berlin (ohne Jahresangabe).

Aber auch Schmitt konzentrierte sich – entgegen anderslautender Behauptungen – nicht allein auf den bildungsbürgerlichen Kanon. Wie insgesamt an den Ruhrgebietsbühnen feststellbar, nahmen das Unterhaltungstheater und die Operette den Löwenanteil am Spielplan ein. Die zeitgenössische zeitkritische Produktion, sprich die Avantgarde, wurde hingegen kaum berücksichtigt.[69]

**Publikum**

Theater im Ruhrgebiet zu etablieren, war lange problematisch, vor allem, weil sich ein Publikum dafür kaum gewinnen ließ.[70] Nach den pompösen Eröffnungsfestivitäten stellte man vielerorts eine regelrechte Theatermüdigkeit fest. Zwischen 1901 und 1905 sank die Platzauslastung am Essener Theater von 78 Prozent auf 58 Prozent.[71] Eine Anfang der 1930er Jahr erstellte Analyse der Unterhaltungsbedürfnisse der Essener Bevölkerung stellte die Vielfältigkeit und Gegensätzlichkeit der Erwartungen deutlich heraus – und damit auch die Anforderungen und Probleme, die sich daraus für die kommunale Kulturpolitik ergaben.[72] Bochum beispielsweise fehlte ein Bildungsbürgertum, das zwar auch in Essen und Dortmund nicht in großer Zahl vorhanden war, dort aber ausreichte, um durch Theatergesellschaften die Theaterbauten voranzutreiben und finanziell zu unterstützen.[73] Aber selbst in diesen Städten war die Theaterbegeisterung nicht von Dauer. Obwohl bürgerliches Mäzenatentum hier eine wichtige Rolle spielte, war es nicht immer leicht, für die kulturellen Ambitionen der aufstrebenden Großstadt ein Publikum zu gewinnen. Dortmunds Theaterdirektor Gelling antwortete angeblich auf die Frage, wie er denn das neue Theater zu füllen gedenke, ganz lapidar, dass ihm jeder Stil recht sei – modern, romantisch, klassisch –, Hauptsache, er müsse nicht ständig auf das „gähnende Gespenst der Menschenleere" in seinem „schmucken Haus" starren.[74]

Im Gegensatz zum wilhelminischen Theater, das Respektabilität mit Exklusivität gleichsetzte und ausschließlich Angelegenheit des gehobenen oder Bildungsbürgertums sein sollte, waren nach 1918 die neugewählten Stadtparlamente unter dem Einfluss der Sozialdemokratie und des liberalen Bürgertums daran interessiert, die in kommunale Regie übergeführten Stadttheater der breiten Bevölkerung zugänglich zu machen. Wie bereits oben diskutiert, ist es auch im internationalen Vergleich bemerkenswert, dass sich SPD, Gewerkschaften, Arbeiterbildungsvereine usw. mit dem Theater Zugang zu einem Kulturinstitut verschaffen wollten, das bisher oft als „bürgerlich" abgelehnt worden war. Die Demokratisierung des Zugangs zur Hochkultur ging dabei nicht einher mit Forderungen, diese gemäß traditioneller Arbeiterinteressen umzuformen, sondern bestand eher darin, es den Arbeitern zu ermöglichen, an der ihnen bisher

---

69 Siehe dazu auch Uecker, Kulturpolitik im Ruhrgebiet, S. 81.

70 Vgl. Ketelsen, Geschichte des Bochumer Schauspielhauses, S. 37–38.

71 Vgl. Spahn, Theatergeschichte des Ruhrgebiets, S. 28.

72 Vgl. Uecker, Kulturpolitik im Ruhrgebiet, S. 58.

73 In den 1920er Jahren waren 65 Prozent der Bochumer Bevölkerung Arbeiter in Bergbau und Stahlindustrie, ca. 30 Prozent arbeiteten im tertiären Sektor von Handel, Verkehr und öffentlichem Dienst. Vgl. Johannes Volker Wagner: Hakenkreuz über Bochum. Machtergreifung und nationalsozialistischer Alltag in einer Revierstadt. Bochum: Studienverlag Brockmeyer 1983, S. 57–58.

74 Zitiert in Schwarz, Eröffnungsfeier des Dortmunder Stadttheaters, S. 19.

verwehrten Kultur teilzuhaben, und damit den exklusiven Anspruch des Bürgertums auf das kulturelle Erbe zu brechen.[75] An einem „Theateroktober", wie ihn Wsewolod E. Meyerhold im revolutionären Russland ausgerufen hatte, schien die Mehrheit der deutschen Arbeiterbewegung kein Interesse zu haben.[76] Stattdessen diskutierten die revolutionären Arbeiter- und Soldatenräte die Schaffung von Volksbildungsausschüssen, die Theatervorstellungen für die Arbeiterschaft zu reduzierten Preisen organisieren sollten.[77] Auch inhaltlich ging es dabei nicht in erster Linie um die Präsentation zeitkritischer Werke, die beispielsweise die Lebenswelt der Arbeiter diskutierten, sondern um das klassische Repertoire. Um hier den Zugang zum etablierten Kanon zu erleichtern, organisierten die Besucherorganisationen „literarische Einführungsvorträge".[78] Die Beibehaltung von Geschäftstheatern stand dabei erst gar nicht zur Diskussion, die Idee eines gemeinnützigen Kulturtheaters, ja eines Bildungstheaters, wurde nicht in Frage gestellt. Dabei mussten sich die neugegründeten Besucherorganisationen durchaus den Vorwurf gefallen lassen, bürgerlicher als das Bürgertum werden zu wollen. So übernahm man im Zuge dieser Entwicklung auch die typisch bürgerlichen Verhaltensmuster des Theaterbesuchs und erteilte der eigenen Klientel Nachhilfe. In Bochum publizierte der Bühnenvolksbund im Hinblick auf seine Mitgliedschaft, die zu einem beträchtlichen Teil aus Bochums katholischer Arbeiterschaft bestand, „Zehn Gebote für Theaterbesucher", die unerfahrene Zuschauer mahnten, pünktlich zu sein, während der Vorstellung weder zu reden noch zu husten noch Butterbrote zu essen, da „Ruhe die erste Bürgerpflicht" sei, und erst dann zu lachen, „wenn du sonst platzen müßtest. Weinen aber darfst du nach Herzenslust."[79]

Besonderer Ausdruck dieser Demokratisierung des Kulturzugangs waren die neugegründeten Besucherorganisationen Volksbühne und Bühnenvolksbund, die „minderbemittelten" Interessierten den Theaterbesuch zu erheblich reduzierten Preisen und bei freier Platzwahl ermöglichten. Theoretisch konnten also diese neugewonnenen Besucher auf Plätzen sitzen, die ihnen vor 1918 nicht zugestanden hätten. Im Laufe der 1920er Jahre wurde der massenhafte Theaterbesuch zunehmend von diesen beiden Organisationen getragen. In der Spielzeit 1928/29 beispielsweise war der Bühnenvolksbund in 18 und die Volksbühne in 16 Gemeinden der Provinz Westfalen vertreten.[80] Aus ihrem steigenden Einfluss leiteten die Organisationen ein Mitspracherecht bei der Spielplangestaltung ab – und aufgrund der Tatsache, dass die von ihnen garantierten Kartenkontingente vielerorts das finanzielle Rückgrat des Theaterhaushalts bildeten, ist das durchaus nachvollziehbar. In Bochum hatten die

---

75 Vgl. z. B. Freie Volksbühne Bielefeld: 25 Jahre Freie Volksbühne Bielefeld 1905–1930. Bielefeld: Volkswart [1930].

76 Vgl. Jost Hermand und Frank Trommler: Die Kultur der Weimarer Republik. Frankfurt am Main: Fischer 1988, S. 193.

77 Vgl. Höpel, Kulturpolitik, S. 174.

78 Vgl. ebenda, S. 176.

79 Mitteilungsblatt der Bochumer Theatergemeinde des Bühnenvolksbundes 2 (1926/27), H. 4. Zu ganz ähnlichen Versuchen der Erziehung des Publikums in Hannover vgl. Schmidt/Weber, Keine Experimentierkunst, S. 24.

80 Vgl. Die Theaterverhältnisse in der Provinz Westfalen, StAMS Oberpräsidium Nr. 5501, Theaterplanwirtschaft, S. 101–102.

Besucherorganisationen 1923 eine Mitgliederzahl von nahezu 11.000, und bezogen auf ihre Wünsche hinsichtlich der Spielplangestaltung war man zu weitgehenden Zugeständnissen bereit.[81] Zeitgenössische Kritiker behaupteten sogar, dass die Spielpläne regionaler Theater die „genaue Antwort auf die Empfindungen von Theatergemeinden" waren.[82]

Inwieweit die Demokratisierung des Theaterzugangs tatsächlich gelang, kann hier nicht diskutiert werden, jedenfalls dominierten auch im Ruhrgebiet weiterhin konservative und bildungsbürgerliche Denkmuster, die modernen und zeitkritischen „Experimenten" im Spielplan eine eindeutige Absage erteilten. Kommentatoren plädierten stattdessen für einen Geist im Theater, der Intellektualismus und Individualismus ablehne. Eliminiert werden müsse, was „lediglich artistische virtuose Glanzerscheinung" sei, auftauchen müsse das Kunstwerk „dauernden Wertes". Denn das Theater solle „seinen Stil bekommen [...], und die fehlgehende eitle Sucht, Stil zu machen, wird überwunden sein".[83] Derartige Kritiker lehnten Max Reinhardts Bühnenkonzeption ab,[84] warnten vor dem „Experimentieren" mit modernen Stücken[85] und verwiesen stattdessen auf Schillers Forderung nach einem Theater als „moralischer Anstalt".[86] Diese konservative Grundeinstellung mussten die Theater ernst nehmen, da sie besonders auf ihre Stammsitzmieter Rücksicht zu nehmen hatten.[87]

Insgesamt kann man davon ausgehen, dass die Mehrheit der Theaterbesucher nach wie vor von Angestellten und Beamten gestellt wurde, also vom Bürgertum und nicht von Arbeitern. Diese Gruppen waren es auch, die die Mehrheit der Mitglieder in den Besucherorganisationen ausmachten, „die große Masse der Arbeiterschaft aber hielt sich von jeder Berührung mit der bürgerlichen Hochkultur fern".[88] Obwohl im Ruhrgebiet ein Teil der Arbeiterschaft das Angebot des verbilligten Theaterbesuchs durchaus nutzte, wird doch bei Betrachtung der regulären Eintrittspreise deutlich, dass diese für eine Arbeiterfamilie kaum erschwinglich waren. Führer hat errechnet, dass ein typischer Arbeiterhaushalt 5,70 RM im Monat für soziale Bedürfnisse ausgeben konnte,

---

81 Vgl. Schmidt/Weber, Keine Experimentierkunst, S. 66.

82 Siegfried Kracauer: Ornament der Masse. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 282.

83 Hans Schlaghecke: Zur Lage des Berufstheaters in unserer Zeit. In: Almanach 1927. Theater der Stadt Münster. Herausgegeben von der Intendanz des Theaters Münster. Münster 1927, S. 23–24.

84 Vgl. Josef Bergenthal: Bühne und Publikum. In: Blätter des Theaters der Stadt Münster 4 (1927/28), S. 98.

85 Die Theater sollten sich davor hüten, „ihren Ehrgeiz daran [zu] setzen, um jeden Preis ein moderneres Theater haben zu wollen als die Nachbarstadt". Wilhelm Heising: Theater, Kino und Kommunalpolitik. In: ebenda, S. 118.

86 Vgl. Wilhelm Heising: Theater, Spielplan und Publikum. In: ebenda, S. 130–134.

87 Bezogen auf die Bedeutung des Abonnements am Beispiel von Essen und Köln in den 1920er Jahren siehe Führer, Bürgerlicher Kunstgeschmack und Theaterskandale, S. 395–396.

88 Karl Christian Führer: „Kulturkrise" und Nationalbewusstsein. Der Niedergang des Theaters in der späten Weimarer Republik als bürgerliche Identitätskrise. In: Eliten im Wandel. Gesellschaftliche Führungsschichten im 19. und 20. Jahrhundert. Herausgegeben von Karl Christian Führer, Karen Hagemann und Birthe Kundrus. Münster: Westfälisches Dampfboot 2004, S. 155–178, hier S. 159.

die billigste Theaterkarte in der Provinz aber schon mit etwa 1 RM zu Buche schlug.[89] Als einziger Ausweg blieb die Besucherorganisation, und hier wirkte die relativ große Einzelausgabe, die noch dazu im Voraus geleistet werden musste, zusammen mit der Verpflichtung, das Abonnement nun auch wirklich zu nutzen, in nicht wenigen Fällen kontraproduktiv. Und schließlich mag viele Arbeiter die weitverbreitete Einstellung der bürgerlich dominierten Verwaltungen und der den öffentlich Diskurs um Kultur bestimmenden Honoratioren abgestoßen haben, die dem Theater eine Rolle in der Erziehung der „ungebildeten" Massen zuschrieben.

**Wirtschaftskrise**

Die Weltwirtschaftskrise nach 1929 hatte unmittelbare und katastrophale Folgen für die Theater im Ruhrgebiet, vor allem, weil die Zuschauerzahlen drastisch zurückgingen und die kommunalen Subventionen vielerorts einbrachen. Im Sommer 1930 forderte die Dortmunder Stadtverwaltung die Bevölkerung in dramatischer Weise auf, Stammsitzmieter zu werden, da die bisherige Platzauslastung von 55 Prozent einen städtischen Zuschuss nicht länger rechtfertige.[90] Die Stadt reduzierte den Pro-Kopf-Zuschussbetrag von 4,58 RM 1928 auf 2,03 RM nur drei Jahre später, und in anderen Städten sah das Bild nicht viel anders aus. Überall wurden die Spielzeiten gekürzt, sodass sich die Bühnenangehörigen für bis zu sechs Monate jährlich nach Alternativen umsehen mussten. Die Bühnengenossenschaft rechnete damit, dass am Ende der Spielzeit 1931/32 zwei Drittel aller Bühnenangehörigen ohne festes Engagement waren, also etwa 15.000 von 22.000.[91] Auch für diejenigen Schauspieler, die das Glück einer Anstellung hatten, waren die Arbeitsbedingungen hart. Sie mussten ein breites Rollenrepertoire besitzen, auf das sie in notfalls minimaler Probenzeit zurückgreifen können mussten. Die Wochenarbeitszeit betrug durchschnittlich 63 Stunden, und oft fanden noch nach den Aufführungen Proben statt.[92] Ausgefeilte Interpretationen konnten da nicht erwartet werden, standardisierte Massenproduktion war an der Tagesordnung. Dortmunds Theaterleiter Richard Gsell stellte 1929 fest, dass die Zeiten vorbei seien, in denen ein „Theaterleiter einen Spielplan auf lange Sicht hin aufbauen, [...] er auf sein künstlerisches Programm ein Ensemble schulen und ergänzen" könne. Heute gelte „das Hauptaugenmerk des Theaterleiters der Ausbalancierung seines Etats" durch eine „möglichst publikumssichere[…] Gestaltung des Spielplans".[93] Und trotzdem brachen vielen Theatern die Einnahmen aus dem Kartenverkauf weg. Die preußische Regierung reagierte schließlich 1931 mit radikalen Fusionsplänen, die sie unter der Bezeichnung „Opern- oder Theaterplanwirtschaft" konkretisierte. So sollten die Opernhäuser in der Region zusammengestrichen und in eine Ost- und eine

---

89 Führer, „Kulturkrise" und Nationalbewusstsein, S. 158–159.

90 Vgl. Einladung zur Zeichnung der Vormiete für die Spielzeit 1930/31. Herausgegeben vom Stadttheater Dortmund. Dortmund: Lensing o. J. [1930].

91 Zitiert nach Hans Daiber: Schaufenster der Diktatur. Theater im Machtbereich Hitlers. Stuttgart: Neske 1995, S. 33. Siehe auch die Angaben im Statistischen Jahrbuch; vgl. Alan E. Steinweis: Weimar Culture and the Rise of National Socialism: The Kampfbund für deutsche Kultur. In: Central European History 24 (1991), S. 402-423, hier S. 405.

92 Vgl. Ketelsen, Geschichte des Bochumer Schauspielhauses, S. 141.

93 Richard Gsell: Der Kassenreport. In: Das Theater. Festschrift zum 25-jährigen Bestehen der Städtischen Bühnen Dortmund. Herausgegeben von Wilhelm Ritter. Berlin: Das Theater o. J. [1929].

Westprovinz aufgeteilt werden.[94] Zusätzlich standen Zusammenschlüsse zwischen Bochum, Dortmund, Essen und Duisburg oder Münster, Hagen, Dortmund und Bochum zur Diskussion.[95]

Die radikalen Sparvorschläge vermittelten ein Bild der Ratlosigkeit, ja Unfähigkeit, der finanziellen Probleme Herr zu werden. Viele Theater wurden zur Zielscheibe radikaler Kritik, sie gerieten in den Mittelpunkt der politischen Diskussion und wurden leichte Beute für rechtsradikale Propaganda.[96] So richtete sich Alfred Rosenbergs „Kampfbund für deutsche Kultur" (KfdK) durch öffentliche Vorträge, Publikationen, Ausstellungen und Konzerte bewusst an ein bürgerliches Publikum und bot mit der „NS-Kampfbund-Gastspielbühne" arbeitslosen Schauspielern eine Beschäftigung.[97]

## Die nationalsozialistische Machtübernahme

Nach der sogenannten „Machtergreifung" der NSDAP wurde schnell klar, dass es an grundlegenden kulturpolitischen Konzepten fehlte. Bis weit in die 1930er Jahre versuchten verschiedene Organisationen, Politiker und Ministerien, entscheidenden Einfluss auf das Theaterwesen zu gewinnen. Die wichtigsten Protagonisten auf nationaler Ebene waren dabei Alfred Rosenberg, Joseph Goebbels, Robert Ley und Hermann Göring. Aber auch auf den nachgeordneten Ebenen wurde heftig um Einfluss und Macht geschachert. So waren die Gauleiter des Gaus Westfalen-Süd (Josef Wagner, Paul Giesler, Albert Hoffmann) darum bemüht, sich von Münster, der alten Provinz Westfalen und deren Oberpräsidenten Alfred Meyer (gleichzeitig Gauleiter der Provinz Westfalen-Nord) zu trennen und eine eigene überregionale Kulturarbeit zu etablieren.[98] Sogar für Insider war die Situation undurchsichtig, ja geradezu chaotisch. Das Reichstheatergesetz vom Mai 1934 schien Goebbels' Führungsanspruch zu bestätigen, mit der Reichskulturkammer hatte er ein zusätzliches Kontrollorgan geschaffen, und die Reichsdramaturgie schien ihm die Lenkung der Spielpläne zu ermöglichen. In Wirklichkeit war jedoch die Kontrolle des Theaterwesens weder lückenlos noch war die totale und für jeden sichtbare Überwachung letztendlich gewollt. Für viele Provinztheater jedenfalls blieb die Situation undurchschaubar, da sie vielfältigen direkten und indirekten Einflussnahmen ausgesetzt waren. Ein Intendant war nun nicht mehr allein der Stadtverwaltung Rechnung schuldig, sondern der jeweilige Gauleiter wollte ebenfalls konsultiert werden. Organisationen wie „Deutsche Bühne", „Kraft durch Freude" oder die Wehrmacht versuchten Einfluss zu nehmen, und selbst einfache Parteimitglieder spielten sich oft als Hüter deutscher Kulturwerte auf.[99]

---

94 Essen, Bochum, Dortmund und Hagen hätten den Ostteil sowie Köln, Düsseldorf, Aachen, Wuppertal, Krefeld und Gladbach-Rheydt den Westteil gebildet; vgl. Schmidt/Weber, Keine Experimentierkunst, S. 57.

95 Vgl. StAMS, Oberpräsidium Nr. 5501, Theaterplanwirtschaft, Bl. 64-261.

96 Vgl. für Leipzig und Chemnitz Höpel, Kulturpolitik, S. 94.

97 Für Zeitungskritiken und den Tourplan des Ensembles vgl. Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde (BArch), R56 I/46, Bl. 122.

98 Vgl. Blank, Hagen, S. 416.

99 Hierzu auch Gerwin Strobl: The Swastika and the Stage. German Theatre and Society, 1933–1945. Cambridge: Cambridge University Press 2009, S. 167–168. Die Besucherorganisation „Deutsche Bühne" war im Frühjahr 1933 aus dem erzwungenen Zusammenschluss der

Trotz dieser Situation hatte die restriktive Kulturpolitik des Regimes unmittelbare Folgen. Das „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ vom April 1933 ermöglichte die fristlose Entlassung „nichtarischer“ Bühnenangehöriger, kommunistische und sozialdemokratisch gesinnte Bühnenangestellte wurden ebenso entlassen, oft verhaftet, Neubesetzungen der Intendantenposten waren an den meisten Theatern die Regel. Betroffen waren auch Intendanten, die der Gesetzeslage entsprechend gar nicht hätten entlassen werden dürfen, aber von übereifrigen Stadtverwaltungen als „untragbar“ eingestuft wurden – wie Richard Gsell in Dortmund. Jürgen-Dieter Waidelich geht davon aus, dass in Essen im März 1933 etwa 20 Künstler aus politischen oder rassistischen Gründen entlassen wurden.[100] Für die Spielpläne bedeutete die antisemitische Politik ein sofortiges Verbot von Werken jüdischer Dramatiker, Librettisten und Komponisten, und sie betraf eine große Anzahl von Stücken.

Ein entscheidender Faktor, der den neuen Machthabern im Ruhrgebiet Zuspruch sicherte, war ihre Bereitschaft, die Theatersubventionen zum Teil drastisch zu erhöhen und damit publikumswirksam den Spar-Trend der letzten Weimarer Jahre aufzuhalten. So wurde die Vereinigung der Theater Bochum und Duisburg 1934 aufgelöst, die Häuser wurden wieder in die kommunale Kontrolle der jeweiligen Städte überführt. Das Gelsenkirchener Theater erhielt zum Spielzeitbeginn 1934/35 ein eigenes Ensemble, in Hagen wurde 1934 das Theater wieder in städtische Trägerschaft übernommen und das nur ein Jahr zuvor entlassene Orchester wieder in Dienst genommen. Überall wurden Theater renoviert und aufwendige Werbemaßnahmen gestartet.[101] Das Theater in Bochum erhielt 1934 einen Rundhorizont und eine aufwendige Projektionsanlage und erfuhr 1938 einen umfangreichen Umbau, die „größte Baumaßnahme auf dem Theatersektor in Deutschland nach 1933“.[102] Der Aufbruch in ein neues Zeitalter kultureller Blüte und nationalen Stolzes sollte sinnbildlich vor Augen geführt werden.

Direkt nach der Machtübernahme hatte es jedoch zunächst vielerorts im Gegenteil danach ausgesehen, als ob das Interesse der Nationalsozialisten am Theater eher gering sei. So beschloss der neue Dortmunder Magistrat noch am 23. Mai 1933 aufgrund der schlechten Finanzlage die komplette Schließung des Theaters und die Auflösung des Orchesters. In Hagen antwortete man auf entsprechende Anfragen in geradezu entwaffnender Ehrlichkeit, „daß die Theaterfrage in Hagen für die kommende Zeit noch vollkommen ungeklärt ist“.[103] Doch dann wurden in beiden Städten neue systemkonforme Intendanten eingestellt. Bruno Bergmann in Dortmund und Hermann

---

Volksbühnenvereine mit dem konservativen Bühnenvolksbund entstanden und hatte rund 800.000 Mitglieder; Zahlen von 1932, zitiert nach: Henning Rischbieter: NS-Theaterpolitik. NS-Theaterpolitik als Prozeß, Theatermetropole Berlin, Die deutsche Theaterlandschaft 1933–44. In: Theater im „Dritten Reich“. Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik. Herausgegeben von Henning Rischbieter. Seelze-Velber: Kallmeyer 2000, S. 9-277, hier S. 30.

100 Vgl. Jürgen-Dieter Waidelich: Essen spielt Theater. 1000 und Einhundert Jahre. Zum 100. Geburtstag des Grillo-Theaters. Bd. 1. Düsseldorf: Econ-Verlag 1992, S. 341. In Essen übernahm der linientreue Schauspieldirektor Alfred Noller 1933 die Intendanz.

101 Vgl. zu Dortmund: Westfälische Landeszeitung Rote Erde, 14. November 1934.

102 Ketelsen, Geschichte des Bochumer Schauspielhauses, S. 97.

103 Schreiben von Stadtrat Werner Dönneweg, 5. April 1933. In der Akte befinden sich insgesamt 27 derartige Anfragen (vgl. StdAHA, Ha 1/9300).

Bender in Hagen hatten zumindest die erforderliche politische Qualifikation.[104]

Die Neugründung des Westfälischen Landestheaters machte die kulturellen Ansprüche des Regimes in besonderer Weise deutlich. Ohne die Vorgängerorganisation zu erwähnen, wollte man hier den Eindruck eines von den Nationalsozialisten neu ins Leben gerufenen Theaters vermitteln.[105] Die Infrastruktur des Landestheaters wurde in Bezug auf technische Ausstattung, Verwaltung, Fundus und Proberäume schnell auf eine solide finanzielle Basis gestellt. So bewilligte der Preußische Theaterausschuss einen Zuschuss, die beteiligten Gemeinden zahlten einen jährlichen Mitgliedsbeitrag von 100 RM, und schon im September 1933 beschloss die Paderborner Stadtversammlung die Bewilligung eines jährlichen Zuschusses von 900 RM an das Landestheater, noch ehe es zur (Neu-)Gründung überhaupt gekommen war.[106]

## Die erste „nationale" Spielzeit

Dennoch und trotz der hohen Erwartungen an ein neues nationales Theater, das durch einen völkischen Spielplan zum Volkstheater werden und die Massen zurückgewinnen sollte, geriet die Spielzeit 1933/34 fast überall zum Fiasko. An vielen Orten gingen die Zuschauerzahlen zurück, die „heroische" Dramatik war wenig populär, und die häufig eher aufgrund ihrer politischen „Qualitäten" als wegen künstlerischer Fähigkeiten ausgewählten neuen Intendanten erwiesen sich oft als Fehlgriffe. Die neue, aus den bisherigen Besucherorganisationen hervorgegangene „Deutsche Bühne" sollte den *gesamten* Theaterbesuch nicht nur in einer Hand vereinigen und den Theatern finanzielle Planungssicherheit garantieren, sondern auch dem neuen nationalsozialistisch geprägten Theater die ersehnten Zuschauermassen zuführen. Im Großen und Ganzen musste aber auch die „Deutsche Bühne" die erste Spielzeit als Misserfolg abhaken.[107] Auch in den Folgejahren konnte sich die „Deutsche Bühne" (und ihre Nachfolgeorganisation, die Nationalsozialistische Kulturgemeinde – NSKG) keineswegs als alleinige Besucherorganisation durchsetzen, und viele Theater kehrten zu ihrem eigenen Stammsitz zurück, da ihnen ihre Abonnenten in Scharen wegliefen.[108] In Hagen ging

---

104 Bergmann war seit 1932 NS-Parteimitglied.

105 Vgl. u. a. Soester Anzeiger, 7. September 1943.

106 Stadtarchiv Paderborn (StdAPA), A1314, Bl. 4.

107 Viele Theater fühlten sich nach den hehren Versprechungen der „Deutschen Bühne" gar betrogen, beklagten fehlende Kooperation und finanzielle Forderungen der Besucherorganisation. Auf eine Anfrage des Stadttheaters Hagen bezüglich der Aktivitäten der NSKG, der Nachfolgeorganisation der „Deutschen Bühne", antworteten viele Theater in der Region, dass sie sich von finanziellen Forderungen der Organisation bedrängt fühlten und eine fruchtbare Zusammenarbeit vermissten (vgl. StdAHA, Ha 1/9224). Eine Umfrage des Preußischen Theaterausschusses betreffs der Zusammenarbeit zwischen den einzelnen Theatern und den jeweiligen Ortsgruppen der „Deutschen Bühne" Anfang 1934 erbrachte das Ergebnis, dass an vielen Orten geradezu Chaos herrschte (vgl. BArch, R56 I/58, Bl. 72–79 für Göttingen, R56/50, Bl. 81 für Rheine, R56 I/53, Bl. 96 für Koblenz und 102–103 für Köln).

108 In Dortmund behauptete die NSKG, dass durch sie „zwei Drittel des Theateretats getragen werden, und ohne Überhebung muß man feststellen, daß diese Organisation das Dortmunder Theater gerettet hat". Vgl.: 12000 Theaterkarten jeden Monat! Reichsamtsleiter Dr. Stang im Stadttheater. Kreiskulturwart Dr. Marquardt über den Dortmunder Bereich. In: Westfälische Landeszeitung Rote Erde, 26. November 1934. – Und in Bochum machte man 1936 auf Anfrage aus Hagen hin deutlich, dass sich die eigenen Theatervormieten beim „Publikum

das Abonnement mit der Spielzeit 1938/39 wieder an das Theater zurück, und in Duisburg konnte die NSKG aufgrund der schlechten Erfahrungen nur noch „das ganze geschlossene Haus zu einem festen Pauschalpreis abnehmen", da man der Auffassung war, „daß die Werbung der NSKG für uns […] eine Schädigung bedeutet".[109]

Die 1933 neu eingestellten Intendanten erwiesen sich zudem in vielen Fällen als Fehlbesetzungen. Dortmunds Theaterleiter Bruno Bergmann sei zwar ein „prachtvolle[r] Mensch[…]", als Intendant aber ungeeignet.[110] Ihm wurde mit Georg Hartmann ein Fachmann an die Seite gestellt.[111] Schon 1935 allerdings musste Bergmann seinem Stellvertreter Hartmann weichen und fand bis zu seinem Tod 1944 keine Stelle als Theaterleiter mehr. In Hagen agierte Hermann Bender ähnlich unglücklich. In einer Aufstellung verkaufter Theaterkarten war Hagen Schlusslicht im nationalen Vergleich. Von 100 möglichen Karten verkaufte Hagen gerade einmal 32, andere Theater in der Region hatten zum Teil über 80 Prozent Platzauslastung.[112] Bender schob den schlechten Theaterbesuch auf das „warme Wetter".[113] Trotzdem, und vielleicht in Ermangelung möglicher Alternativen, schaffte es Bender im Gegensatz zu Bergmann, auf seinem Posten zu bleiben.

## „Normalisierung"

Nachdem Reichspräsident Paul von Hindenburg im August 1934 gestorben war, wurde Hitler offiziell Staatsoberhaupt und baute die nationalsozialistische Diktatur weiter aus. Hitlers Ziel war es nunmehr, die NSDAP nicht mehr als revolutionäre Bewegung zu präsentieren, sondern sie der bürgerlichen Mitte als etablierte konservativ-nationalistische Volksbewegung zu empfehlen. Die neuen Machthaber mussten einsehen, dass sie die bürgerliche Mittelschicht mit künstlerischen Experimenten (wie dem Thing-Theater, das auch im Ruhrgebiet seine Anhänger gefunden hatte) nur entfremdete, und man kehrte zum etablierten Guckkastentheater zurück.[114]

Die folgenden Jahre waren „Boom"-Jahre für die Ruhrgebietstheater, und bei aller fehlenden inhaltlichen Konzeption schienen die neuen Machthaber doch ihre Versprechen bezüglich einer großzügigen Förderung des Theaters einzuhalten. Die Subventionen stiegen auf zuvor kaum vorstellbare Höhen. Das Bochumer Theater

---

besonderer Beliebtheit" erfreuten, bei der Besucherorganisation der NS-Kulturgemeinde hingegen „ein starker Rückgang zu verzeichnen ist" (StdAHA, Ha 1/9224).

109 Schreiben aus Duisburg vom 27. Oktober 1936 (StdAHA, Ha 1/9224).

110 Intendant Wolf Leutheiser vom Preußischen Theaterausschuss stellte erschüttert fest, dass Bergmann „wochenlang keine Regiesitzungen" abhalte und die Qualität der Stücke nicht selbst prüfe (BArch, R56 I/56, Bl. 36).

111 Vgl. BArch, NS15/142a (Amt Rosenberg, Abteilung Theater).

112 Vgl. Leipziger Neueste Nachrichten, 3. August 1933.

113 Vgl. Benders originalen (aber unveröffentlichten) Bericht und seinen Geschäftsbericht für die Spielzeit 1933/34. Auf der Habenseite konnte Bender einen Anstieg des Theaterabonnements auf 4.717 verbuchen (StdAHA, Ha 1/8890, Arbeitsbericht Stadttheater Hagen 1933–1936).

114 Im Ruhrgebiet plante Hagen Ende 1933 eine Thingstätte, und Gelsenkirchen wollte gar eine riesige Arena außerhalb der Stadt bauen.

erhielt 1939 stattliche 945.000 RM.[115] In Hagen stiegen die Subventionen binnen dreier Jahre um mehr als 100 Prozent von 150.000 RM in der Spielzeit 1933/34 auf 380.000 RM 1936/37.[116] Gleichzeitig wurden die Arbeitsbedingungen von Schauspielern verbessert und Ganzjahresverträge eingeführt. Essen etwa führte die ganzjährige Spielzeit 1936 ein. In vielen Städten wurden die Preise für Eintrittskarten reduziert und attraktive Wahlmieten angeboten. Die Zuschauerzahlen stiegen fast überall rapide an, allein 1933/34 verzeichnete das Essener Theater eine Steigerung des Besuchs um 27 Prozent und eine Steigerung der Einnahmen um 15 Prozent.[117] In Bochum stiegen die Einnahmen von durchschnittlich 150.000 vor 1933 auf immerhin knapp 190.000 RM in der Spielzeit 1934/35.[118]

Das Westfälische Landestheater schien den Boom in besonderer Weise zu repräsentieren,[119] und immer neue Kommunen wollten dem Verbund angehören.[120] In den späten 1930er Jahren wurde ein zweites Ensemble ins Leben gerufen; die Zahl der Spielorte stieg von 48 1933/34 auf 101 in der Spielzeit 1935/36.[121] Die Subventionen des Propagandaministeriums stiegen ebenso rasant von zunächst 5.000 RM 1934 auf 70.000 RM für 1936/37. Der „Friedensvolletat" des Landestheaters umfasste 274.000 RM, sah „1 mittleren und 1 großen Spielkörper, mindestens 12 Einstudierungen, 45 Beschäftigte, Engagementsdauer von 12 Monaten" vor und brachte es auf 400 Vorstellungen und 117.000 Besucher[122] – Zahlen, die einem mittleren Stadttheater entsprachen.

Viele Intendanten verstanden es geschickt, die sich ihnen bietenden Karrierechancen zu nutzen. Die Zahl der für die Propaganda so wichtigen ausverkauften Veranstaltungen konnte beispielsweise dadurch erhöht werden, dass sie erst gar nicht in den freien Verkauf kamen, sondern als geschlossene Veranstaltungen an Kdf, HJ oder die Deutsche Arbeitsfront abgetreten wurden und damit als „ausverkauft" galten. Stramm ideologische Stücke, die im freien Verkauf keine Chance hatten, kamen auf diese Weise wenigstens zu einer Handvoll Aufführungen. Auch inhaltlich war den meisten Intendanten die Einverleibung ihrer Kulturinstitute in die NS-Propaganda gerade recht, und sie trieben diese teilweise aktiv voran. Bochums Intendant Saladin Schmitt behauptete zwar ganz im Stile eines idealistischen Kunstverständnisses, dass er zwischen Politik und Kultur keine Berührungspunkte sehe, aber diese Haltung machte

---

115 Vgl. Bericht über den Bochumer Theaterhaushalt, 27. Februar 1940, StdABO, BO 20/234.

116 StdAHA, Ha 1/9275.

117 Vgl. Waidelich, Essen spielt Theater, Bd. 2, S. 91.

118 Vgl. Bericht über den Bochumer Theaterhaushalt, 27. Februar 1940, StdABO, BO 20/234.

119 Vgl. z. B. Westfälische Landeszeitung Rote Erde, 9. Dezember 1934: „Mit Mimen unterwegs. Das Westfälische Landestheater – eine Bildungsstätte für alle Volksgenossen". Vgl. Werbeschrift Das Westfälische Landestheater (1937).

120 So 1941 auch Wattenscheid mit seiner Freilichtbühne (wo in den Folgejahren jeweils im Sommer einige Vorstellungen stattfanden).

121 Vgl. Soester Anzeiger, 11. März 1943. Siehe auch StdAPA, A1314 (ohne Blattangabe).

122 Vgl. StdASO, D 1050. Für die Zuschauerzahl vgl. StdAPA, A1314 (Brief des Westfälischen Landestheaters an seine Mitglieder vom 14. September 1935 mit Bilanz der Spielzeit 1934/35).

seine Indienstnahme umso einfacher.[123] Und schließlich verstanden es die Theaterleitungen, sich in größeren historischen Zusammenhängen zu positionieren und Traditionen zu betonen, die im Umkehrschluss auch ein legitimierendes Licht auf sie selbst warfen. Diese Kontextualisierung sollte die Gegenwart als Erfüllung der kulturellen Versprechen der Vergangenheit erscheinen lassen. Im Gegensatz dazu konnten die Weimarer Jahre nur als Anomalie wirken.

Zusätzlich zu steigenden kommunalen Zuschüssen konnten sich die Theater auch um direkte finanzielle Hilfen beim Propagandaministerium bemühen. Die Höhe dieser Sonderzuwendungen stieg von 9,7 Millionen RM im Jahre 1934 auf astronomische 45 Millionen RM 1942.[124] Diese Zahlungen waren selbstverständlich nicht nur Goebbels' künstlerischer Ader geschuldet, sondern waren auch ein nützliches Kontrollinstrument, da sich das Ministerium damit ein Mitspracherecht bei Personalentscheidungen und beim Spielplan sicherte und Wohlverhalten belohnte.[125] Zusammen mit dem Dank für die zugesagten Gelder sandten die Theater daher zumeist auch eine Aufstellung des Spielplans, der eine „ordentliche" Verwendung des Zuschusses belegen sollte. Hagen erhielt ab Mitte der 1930er Jahre durchschnittlich 60.000 RM jährlich[126], Dortmund bis zu 80.000 RM.[127] Bochum bekam 1937 10.000 RM als einmaligen Zuschuss zur II. Shakespeare-Woche. Und Gelsenkirchens Stadtväter spielten geschickt die Karte der aufstrebenden Industriestadt, die ihren Arbeitern die Kunst nahebringen wollte.[128] Die Taktik funktionierte, die Stadt erhielt jährlich 60.000 RM vom Propagandaministerium.[129] Diese zusätzlichen Zahlungen machten bis zu einem Drittel des Gesamtzuschusses einiger Theater aus und ermöglichten, zumindest theoretisch, eine direkte Kontrolle aus Berlin ohne den „Umweg" über die kommunalen Behörden oder das preußische Innenministerium. Die Theater selbst machten umgehend Gebrauch von dieser sich bietenden Einnahmequelle und entwickelten geradezu ein Anspruchsdenken. Ablehnende Bescheide wurden nicht einfach akzeptiert, man beschwerte sich, selbst wenn die Gründe einleuchtend hätten sein müssen. Nach der

---

123 Vgl. dazu entsprechende Äußerungen von Bochums Oberbürgermeister Otto Piclum 1937 (StdABO, OB Pi 10).

124 Vgl. Boguslaw Drewniak: Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933–1945. Düsseldorf: Droste 1983, S. 39.

125 Siehe beispielsweise den Fall Hagens (StdAHA, Ha 1/9278).

126 Vgl. StdAHA, Ha 1/9278 und StdAHA, Ha 1/9326.

127 Die Lücken in Dortmunds Haushalt waren enorm: In seinem Antrag auf Förderung für die Spielzeit 1935/36 vom 27. Februar 1935 machte Kämmerer Wilhelm Kaiser die Lage auf drastische Weise deutlich. Bei einem Zuschussbedarf von 1.256.100 RM entstünde ein Fehlbetrag von 869.700 RM, von dem die Stadt aber nur 725.500 RM übernehmen könne. Daher beantrage er einen Zuschuss von 100.000 RM. Warum der beantragte Zuschuss damit in zwei Jahren um ein Drittel gestiegen war, erläuterte Kaiser allerdings nicht. Ungeachtet dessen überwies das Propagandaministerium dem Theater 70.000 RM (vgl. BArch, R55/20349, Bl. 169–175, 188–189, 213, 244–245, 280, 290, 332, 359, sowie BArch R55/20314, Bl. 18.).

128 Das Stadtbild war dominiert von Kohleförderung und Schwerindustrie, 55 Prozent aller Arbeitsplätze gehörten zu diesen Branchen.

129 Vgl. Christoph Schmidt: Nationalsozialistische Kulturpolitik im Gau Westfalen-Nord. Regionale Strukturen und lokale Milieus (1933–1945). Paderborn u. a.: Schöningh 2006. (= Forschungen zur Regionalgeschichte. 54.) S. 125–137.

Annexion Österreichs beispielsweise wurde dem Stadttheater Dortmund klargemacht, dass man von nun an mit Fördergeldern nicht mehr rechnen könne, da „die sofortige Stützung bezw. Sanierung des gesamtösterreichischen Theaterlebens vor jeder bisher reichsdeutschen Angelegenheit bevorzugt werden muß".[130] Statt diesen Bescheid zu akzeptieren, beschwerte sich Dortmunds Oberbürgermeister und erhielt kurz danach prompt den Bescheid, dass Berlin erneut 50.000 RM zu zahlen bereit sei.[131] Diese Sachlage macht auch deutlich, dass man selbst Ende der 1930er Jahre von blindem Gehorsam in einer totalen Diktatur nicht sprechen konnte – zumal, wenn es ums Geld ging.

Inhaltlich ermöglichte die finanzielle Konsolidierung die Inszenierung aufwendiger Opern sowie die Durchführung prestigeträchtiger Sonderveranstaltungen und Festwochen. Bochum veranstaltete 1934 eine Schiller-Woche, 1936 folgte die Kleist-Woche und 1937 eine „Woche der Dramatik der HJ" – eine von drei Festwochen allein in diesem Jahr (die anderen beiden Veranstaltungen waren Shakespeare und Hebbel gewidmet).[132] Darüber hinaus wurde das Bochumer Theater zu nationalen und internationalen Gastspielen und Festivals eingeladen.[133] Allzu politische Werke wurden nun vermieden, aber die aufwendig inszenierten Klassiker und Komödien, Opern und Operetten verliehen den Machthabern kulturpolitischen Glanz. Dortmunds Intendant Peter Hoenselaars eröffnete die Spielzeit 1937/38 nach umfangreichen Umbauarbeiten mit Carl Maria von Webers *Oberon*, und die Presse bejubelte den „Schlußstein kultureller Aufbauarbeit".[134]

Belohnt wurden die Intendanten dafür mit Titeln. Hoenselaars durfte sich ab 1937 Generalintendant nennen[135], Bochums Intendant Schmitt wurde 1938 von Hitler zum Professor ernannt.[136] Hagens Theaterleiter Hermann Bender war im Gegensatz dazu ein

---

130 Brief von Hofrat Schwebel vom 12. April 1938 (vgl. BArch, R55/20349, Bl. 287).

131 Vgl. BArch, R55/20349, Bl. 288 (Beschwerde Juni 1938) und Bl. 290 (Zusage der Förderung Juli 1938).

132 Vgl. Dramatiker der HJ. Bochum 1937. Die Veranstaltungen der Woche der Dramatiker der HJ und der Reichstheatertagung der HJ vom 11. bis 18. April 1937. Bochum: Schürmann & Klagges 1937.

133 Das Bochumer Ensemble war 1941 das erste deutsche Theater gewesen, dem eine Aufführung am Wiener Burgtheater gestattet worden war. Die erste und bis dahin einzige ausländische Bühne, der diese Ehre zuteil geworden war, war die Comédie Française gewesen (vgl. Schmidt, Bochumer Theater, S. 118). Das Bochumer Theater besuchte auch regelmäßig die Grabbe-Tage.

134 Dortmunder Zeitung vom 24. September 1937. Ebenso: Dortmunds kulturelle Wiedergeburt. Das Werk des scheidenden kommissarischen Oberbürgermeisters [zum Spielzeitbeginn 1934/35]. In: Westfälische Landeszeitung Rote Erde, 31. Juli 1934.

135 Noch im August 1933 hatte sich die Stadtverwaltung in einem Brief an den preußischen Theaterausschuss gegen die Bezeichnung Hartmanns als Operndirektor ausgesprochen „mit Rücksicht auf die Dortmunder Arbeiterbevölkerung". Der Magistrat erinnerte dabei an ein Rundschreiben von Staatskommissar Hans Hinkel, in dem dieser deutlich gemacht habe, dass man eine „unverantwortlich häufige Benutzung großer Titulationen" ablehne (BArch, R56 I/56, Bl. 73). Bei Hoenselaars machte man nur vier Jahre später offenbar gerne eine Ausnahme.

136 Hans-Ulrich Metzger: 25 Jahre Stadttheater Bochum. Unveröffentlichtes Manuskript (1943), StdABO, S. 40.

Beispiel dafür, dass die politische „Eignung“ eben doch manchmal ausreichte, um als Intendant bis zum Ende des Dritten Reiches zu überleben, und das, obwohl die Bilanz katastrophal ausfiel. Trotz steigender Subventionen blieben die Zuschauerzahlen hier enttäuschend niedrig und erreichten teilweise noch nicht einmal das Niveau der schlechtesten Spielzeiten während der Weimarer Republik.[137]

## Theater im Krieg

Der Kriegsausbruch 1939 bedeutete für die Ruhrgebietstheater keine Zäsur – im Gegenteil. Sie machten nicht nur so weiter wie bisher und schienen seltsam entrückt von der Realität, sie erfreuten sich sogar wachsenden Zuschauerzuspruchs. Bochums Zahlen stiegen während der Spielzeit 1942/43 auf 212.000, der höchste Wert seit 1933.[138] In Gelsenkirchen verdoppelten sich die Besucherzahlen innerhalb weniger Jahre von 155.000 1935/36 auf 294.000 1942/43.[139] Die regionalen Propagandaämter berichteten regelmäßig voller Stolz von ausverkauften Vorstellungen in ihren Amtsbezirken. Die Subventionen stiegen ebenso, in Gelsenkirchen von 177.000 RM 1936 auf über 700.000 RM 1943.[140] In Bochum stieg der Anteil der Subventionen an den Gesamteinnahmen von 56 Prozent im Jahr 1925 auf 78 Prozent 1940.[141] Die Gehälter der Ensemblemitglieder erhöhten sich in vergleichbarem Maße.[142] In der Spielzeit 1942/43 hatte das Theater Hagen immer noch 14 Schauspielerinnen und Schauspieler, acht Opern- und sieben Operettensänger, ein vollwertiges Ballettensemble, einen Chor, dazu drei Kapellmeister, einen Bühnenbildner, eine Souffleuse sowie eine ganze Reihe anderer Mitarbeiter in Technik und Verwaltung.[143] Auch das Westfälische Landestheater erfüllte seine „Mission“ im Krieg. Trotz Reduzierung der Gastspielorte präsentierte das mit Jahresverträgen ausgestattete Personal von 18 Herren und 16 Damen 1943 250 Vorstellungen mit durchschnittlich 500 Besuchern pro Aufführung.[144]

Auch inhaltlich zogen die Ruhrgebietstheater im Krieg alle Register. Im Juni 1942 präsentierte Dortmunds Intendant Hoenselaars eine „Deutsch-Italienische Opernwoche“ aus Anlass der Erstaufführung der Oper *Severo Torelli* von Salvatore Auteri Manzocchi und Michele Auteri Pomàr. Und Bochums Festwochen gingen

---

137 In der Spielzeit 1926/27 hatten 153.000 Menschen das Theater besucht, 1938/39 waren es nur 142.000 gewesen; vgl. Rischbieter, NS-Theaterpolitik, S. 128. Vgl. auch StdAHA, Ha 1/9278.

138 Vgl. Kurt Dörnemann: Theater im Krieg. Bochum 1939–1944. Bochum: Stadt Bochum 1990, S. 5.

139 Vgl. Schmidt, NS-Kulturpolitik, S. 151.

140 Vgl. ebenda, S. 153.

141 Vgl. Bericht über den Bochumer Theaterhaushalt vom 27. Februar 1940 (StdABO, BO 20/234).

142 So stieg der Anteil der Personalkosten am Gesamthaushalt des Bochumer Theaters zwischen 1925 und 1940 von 42 Prozent auf 63 Prozent (vgl. ebenda).

143 Vgl. StdAHA, Ha 1/9272.

144 Vgl. Soester Anzeiger, 16. Oktober 1943. Zum wirtschaftlichen Erfolg vgl. StdASO, D 1050. Für 1943/44 waren die Zahlen ähnlich beeindruckend (vgl. Jahresbericht des Westfälischen Landestheaters, April 1943 bis März 1944 [StdASO, D 1050]).

ebenfalls weiter, wenn auch in reduziertem Umfang (Grabbe, 1941). In Hagen zielte Oberbürgermeister Heinrich Vetter, der mittlerweile auch zum stellvertretenden Gauleiter von Westfalen-Süd aufgestiegen war, auf den großzügigen Ausbau des Theaters zum „Gautheater". In seinem bereits oben diskutierten Bestreben, Hagen als von der Provinzhauptstadt Münster unabhängige Kulturmetropole zu etablieren, hatte er den für Hagen durchaus schmeichelhaften Titel einer „Gaukulturhauptstadt" ergattert.[145]

Trotzdem war der Kriegsausbruch spürbar, und das vor allem in wirtschaftlicher und politischer Hinsicht. Der zunehmende Mangel an Rohstoffen zwang die Theater dazu, den Umfang ihrer Programmhefte zu reduzieren, Bauvorhaben zu verschieben und von allzu aufwendigen Bühnenbildern abzusehen. Außerdem wurde von den Bühnen zunehmend erwartet, eine aktive Rolle bei den Kriegsanstrengungen zu spielen. So gab es Sondervorstellungen für die Wehrmacht und für Rüstungsbetriebe sowie unterhaltende Programme, die in Zusammenarbeit mit KdF und DAF in Fabriken und Garnisonen organisiert wurden. Beim Westfälischen Landestheater nahm man die „Soldatenbetreuung" besonders ernst. 1943 berichtete die Presse stolz, dass bisher von „1304 Vorstellungen im Kriege […] 403 in Kasernen und Lazaretten durchgeführt" worden seien.[146] Fast alle Ruhrgebietstheater begaben sich zudem Anfang der 1940er Jahre auf Gastspielreisen ins besetzte Ausland, nach Belgien, Holland und Frankreich.[147]

Sehr bald jedoch waren die Auswirkungen des Krieges auch physisch spürbar. Luftangriffe trafen die Ruhrgebietsstädte 1941 noch vereinzelt, ab 1943 verstärkt, und ab Herbst 1944 wurde das Ruhrgebiet fast täglich aus der Luft angegriffen. Im Mai 1943 brannte das Dortmunder Theater aus, das Theater in Bochum wurde im November 1944 zerstört, und Hagen lag bereits im Oktober 1943 fast vollständig in Schutt und Asche (obwohl das Theater erst im März 1945 zerstört wurde). Fieberhaft suchte man allerorten nach Behelfstheatern. Schon knapp zwei Wochen nach der Zerstörung des Dortmunder Theaters wurde dessen „vorübergehende" Verlegung nach Luxemburg bekannt gegeben.[148] Schon zuvor hatten viele Theater aufgehört, Abendvorstellungen zu geben, und verlegten sich auf Matineen.[149] Die Materialknappheit setzte ihnen zusätzlich zu, Gastspiele und Abstecher konnten wegen Kraftstoffmangels und schlechter Bahn- und Übernachtungsbedingungen nicht mehr durchgeführt, neue Bühnenbilder nicht mehr hergestellt werden. Männliche Ensemblemitglieder wurden zunehmend eingezogen und hinterließen merkliche Lücken – Lücken, die man verzweifelt zu schließen suchte. So erhielten einige

---

145 Gauleiter Giesler verkündete in diesem Zusammenhang stolz, dass weder Dortmund noch Bochum diesen Titel verdienten, da dort „alle Bemühungen um ihre kulturelle Belebung fruchtlos bleiben müßten". Giesler im Gespräch mit Landeshauptmann Karl-Friedrich Kolbow, hier zitiert nach Ralf Blank: Hagen im Zweiten Weltkrieg. Bombenkrieg, Kriegsalltag und Rüstung in einer westfälischen Großstadt 1939–1945. Essen: Klartext 2008, S. 56.

146 Soester Anzeiger, 11. März 1943.

147 Vgl. Ketelsen, Geschichte des Bochumer Schauspielhauses, S. 145. Vgl. auch BArch, R55/20700, Bl. 106–107.

148 Vgl. Brief von Referent Scherzer in der Theaterabteilung an Goebbels vom 5. Juni 1943 (BArch, R55/20349, Bl. 5). Aus diesem Plan ist allerdings nie etwas geworden (vgl. dazu ebenda, Bl. 153).

149 Wie in Bochum ab Anfang 1944.

Orchester vom Propagandaministerium die Genehmigung, Musiker aus den besetzten Gebieten anzuwerben.[150]

Insgesamt gesehen war aber die Kriegszeit für die Ruhrgebietstheater von steigenden Besucherzahlen und Zuschüssen sowie von vermehrten politischen Ansprüchen geprägt, denen man im Allgemeinen nur zu gerne nachkam – solange sie keiner zu großen Anstrengungen bedurften.[151] Zum 31. August 1944 wurden schließlich alle Theater im Zuge des „totalen Krieges" geschlossen. Die kulturelle Fassade des NS-Regimes war endgültig gefallen.

## Zusammenfassende Bemerkungen

Diese Untersuchung hat gezeigt, dass sich die Ruhrgebietsstädte lange schwer damit taten, Theatern finanzielle Unterstützung zu gewähren. In vielen Fällen folgten sie eher unwillig der Initiative theaterbegeisterter Bildungsbürger, die Mittel zum Bau von Theatern bereitstellten. An der Organisationsform änderten diese Schenkungen allerdings selten etwas, da die Mehrheit dieser Theater bis 1918 Pacht- und damit Geschäftstheater blieben. Das Interesse der Politik verharrte in engen Grenzen, die Förderung trat hinter der Kontrolle klar in den Hintergrund. Und dennoch war die Entscheidung einiger Stadtverwaltungen, mit Beginn des 20. Jahrhunderts Theatersubventionen zu zahlen, keinesfalls zwingend gewesen. Die Gründe für diese Entscheidung waren oft banal und ergaben sich z. B. aus einer regionalen Konkurrenzsituation. Die Kultur war zum Standortfaktor geworden, man wollte dem Repräsentationsbedürfnis des Bürgertums entsprechen und ein zahlungskräftiges Publikum anlocken.[152] Steigende Bevölkerungszahlen und vor allem die rapide anwachsende Arbeiterschaft sorgten zudem für Unbehagen bei den Stadtverwaltungen, und so kann die Zahlung von Subventionen an Kultureinrichtungen durchaus auch als sozialpolitische Maßnahme gesehen werden.[153] Trotz all dieser Erklärungen ist es bemerkenswert, dass Stadtverwaltungen sich entschlossen, schnell anwachsende Zuschussbeträge zu zahlen, die fortan die Theater aus dem Wirtschaftsleben herauslösten und ihnen eine Bildungsfunktion zuwiesen.

Und dennoch spielten auch nach der Übernahme der Theater in kommunale Trägerschaft nach 1918 wirtschaftliche Überlegungen eine wichtige, ja oft entscheidende Rolle. Mögliche „Theaterehen", die Rückkehr zum Pachtsystem oder sogar der totale Verzicht auf Intendanten wurden immer wieder diskutiert. Durch diese

---

150 Vgl. BArch, R55/20700, Bl. 121. Bericht von Herrn Grolle vom RPA (Rechungsprüfungsamt) Weser-Ems vom 20. November 1942 als Antwort auf das Rundschreiben von Herrn Lang im Propagandaministerium.

151 Nach den ersten Kriegsmonaten nahm der Eifer, geschlossene Veranstaltungen für Wehrmachtsangehörige zu organisieren, allerdings merklich ab – vielleicht auch, weil dabei die Einnahmen zu gering waren. In jedem Fall berichtete das Gaupropagandaamt Westfalen-Süd in der ersten Jahreshälfte 1940 regelmäßig davon, dass die Zahl der Wehrmachtsabende in Dortmund, Hagen und Bochum stetig sinke (vgl. BArch, R55/20261, Bl. 348, 379, 426).

152 Vgl. Adelheid von Saldern: Symbolische Stadtpolitik – Stadtpolitik der Symbole. Repräsentationen in drei politischen Systemen. In: Inszenierter Stolz. Stadtrepräsentation in drei deutschen Gesellschaften (1935–1975). Herausgegeben von Adelheid von Saldern. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2005. (= Beiträge zur Stadtgeschichte und Urbanisierungsforschung. 2.) S. 29–82, hier S. 34.

153 Vgl. Ketelsen, Geschichte des Bochumer Schauspielhauses, S. 48–51.

permanenten und in die Öffentlichkeit getragenen Diskussionen erhielten viele Bürger den Eindruck, als kümmerten sich die Politiker allein um die Finanzen und seien an künstlerischen Fragen nicht interessiert. Die Kulturpolitik wurde auf diese Weise ein leichtes Ziel für nationalsozialistische Propagandisten. Deren Versprechen, kommunale Theater nicht nur zu retten, sondern auch einen nationalkonservativen und „sauberen" Spielplan zu garantieren, empfahl sie auch Bevölkerungsgruppen, die Hitler nicht unbedingt nahestanden. Im Gegenzug machte die Unterstützung weiter bürgerlicher Kreise die Nazis auch anderen Kritikern gegenüber salonfähig. Sie lobten die aufwendigen Renovierungsprogramme, unterstützten die großangelegten Hilfsaktionen und Werbemaßnahmen und hießen steigende Subventionen, längere Spielzeiten und verbesserte Arbeitsbedingungen für die Bühnenangestellten ausdrücklich gut. Vielen schien es so, als würden die Nazis tatsächlich ihre Versprechungen einlösen und die Theater einer „goldenen" Zeit zuführen. Und sie schienen diese Versprechen auch im Krieg noch zu halten, als es vielen Theatern gelang, die Fassade vom kultivierten Deutschland aufrechtzuerhalten, trotz Rohstoffmangels, Personalsorgen und Luftangriffen. Die Subventionen stiegen vielerorts während der ersten Kriegsjahre nochmals kräftig an, und viele Theater profitierten zusätzlich von direkten Zahlungen des Propagandaministeriums, häufig als Kompensation für Kriegsschäden.[154] Inmitten immer heftigerer Luftangriffe brachten die Ruhrgebietstheater üppige Operninszenierungen und die Klassiker der Weltliteratur. Auch ein ausgebrannter Kostümfundus bedeutete nicht, dass die Theater aufhörten zu spielen. Nachdem dieser beispielsweise in Essen nach einem verheerenden Luftangriff im März 1943 in Flammen aufgegangen war, half das Theater in Straßburg mit der Ausstattung für Ludwig van Beethovens *Fidelio*, Darmstadt mit der für Calderóns *Das Leben ein Traum* und Chemnitz mit der für Oskar Nedbals *Erntebraut*.[155]

154 1944 wurde das vom Propagandaministerium 1942 aufgelegte Notprogramm für die Künste in vom Luftkrieg betroffenen Gebieten ausgeweitet. Es wurden 500.000 RM verteilt. Die beiden westfälischen Gaue erhielten jeweils 20.000 RM, Weser-Ems 30.000 RM und Essen 50.000 RM (vgl. BArch, R55/20249, Bl. 115–117, 122).

155 Vgl. Waidelich, Essen spielt Theater, S. 149.